

TARTU ÜLIKOOL
FILOSOOFIATEADUSKOND
KULTUURITEADUSTE JA KUNSTIDE INSTITUUT
TEATRITEADUSE ÕPPETOOL

KRISTIN LEIS
NOORSOOTEATRI JA RAKVERE TEATRI
MONOLAVASTUSTE „LILLED ALGERNONILE“
SEMIOOTILINE ANALÜÜS

Bakalaureusetöö
Juhendaja Madli Pesti, MA

TARTU 2014

Sisukord

Sisukord	2
Sissejuhatus	3
1. Monoteater 1983. aastal ja 2012. aastal	5
1.1. Monodraamast: tunnused ja iseloomustus.....	5
1.2. Monoteater 1983. aastal	9
1.3. Monoteater 2012. aastal	12
1.4. Ajastute võrdlus.....	16
2. „Lilled Algernonile“	18
2.1. Novell ja näidend.....	18
2.2. Lavastajad ja näitlejad	20
2.3. Lavastuste vastuvõtt kriitikas	24
3. Lavastuste märgisüsteemid	29
3.1. Näitlejate miimika ja žestide semiootiline analüüs	30
3.2. Rekvisiitide, dekoratsioonide ja kostüümide semiootiline analüüs.....	34
3.3. Heli ja valguse semiootiline analüüs	41
Kokkuvõte	47
Kirjandus	50
Summary	53

Sissejuhatus

Bakalaureusetöö teema on Daniel Keyesi novellil põhineva kahe monolavastuse „Lilled Algernonile“ võrdlev analüüs. Esimene neist esietendus 26. veebruaril 1983. aastal Eesti NSV Riikliku Noorsooteatri kaminasaalis, lavastaja ja kunstiline juht oli Mati Unt ning näitleja Andres Ots. Teine esietendus 27. jaanuaril 2012. aastal Rakvere Teatri kolakambris, kus lavastaja oli Kertu Moppel, kunstnik Arthur Arula ja muusikaline kujundaja ning näitleja Lauri Kaldoja.

Selle töö eesmärk on kaardistada kahe erineva ajastu lavastusi ning anda ülevaade kahest perioodist üldiselt. Kuidas kaks lavastust teineteisest erinevad? Kuidas kumbki lavastus kriitikas vastu võeti? Mis oli omane 1983. aasta ja 2012. aasta monolavastustele ning mis on kolmekümne aastaga muutunud? Miks on monolavastused praegu populaarsemaks muutunud? Töö autor soovib ka teada saada, milline on monoteatrile iseloomulik käekiri ning kas see avaldub nendes kahes lavastuses. Peale selle on lähema vaatluse all semiootiliste märkide kasutamine mõlemas lavastuses.

Teema sai valitud, kuna töö autor on aidanud korraldada Monomaffia festivali ning tänu sellele näinud mitme aasta vältel palju erinevaid monolavastusi nii Eesti teatritelt kui ka mujalt. Monolavastused paeluvad oma minimaalsuses ja puhtuses ning võimaldavad vaatajal keskenduda näitlejale ja loole. Rakvere teatri „Lilled Algernonile“ osutus kohe valituks, kuna tegemist oli väga huvitava teema ja hea näitlejatööga. Hiljem, kui sai vaadatud videosalvestuselt ka Noorsooteatri lavastust ning mõlema lavastuse puhul hakkasid silma erinevad märgilise tähendusega detailid, valis autor oma töö teemaks nende kahe lavastuse semiootilise analüüsi.

Kuna monodraama on oma olemuselt küllaltki minimalistlik, siis tuleb töö autori arvates keskenduda lavastuse kõikidele aspektidele ja antud töös kasutatakse lavastuste analüüsimiseks teatrisemiootilist meetodit, mis tegeleb teatrikeelega ja teatris eksisteerivate erinevate märgisüsteemide ning nende tähenduste uurimisega. Luule Epneri (2002: 110) järgi lähtub klassikaline etenduseanalüüs arusaamast, et etendus on semiootiliselt ebaühtlane ehk eri märgisüsteemidesse kuuluvaist märkidest koosnev tekst. Semiootika võimaldab lavastust analüüsida detailsemalt ja süstematiseeritumalt kui näiteks fenomenoloogia, kus oleks oluline ka lavastuse vaatamise isiklik kogemus, mis töö autoril Noorsooteatri lavastuse puhul puudub.

Peamised allikad, mida töös on kasutatud, on Erika Fischer-Lichte „The Semiotics of Theater“, Juri Lotmani „Kultuurisemiootika“, Luule Epneri artikkel „Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi“ ja Sven Karja magistritöö „Monolavastused Eesti teatris 1973–2005“. Peale selle on antud töös kasutatud ka erinevaid ajaleheartikleid ja mõlema lavastuse videosalvestusi.

Töö koosneb kolmest põhipeatükist ja alapeatükkidest. Esimeses peatükis antakse ülevaade monodraamast ja selle tunnustest, monolavastustest 1983. aastal ja 2012. aastal ning monotetri arengust ja muutustest kolmekümne aasta jooksul. Teises peatükis on põgusalt juttu teosest, tegijatest ning kahe lavastuse vastuvõtust kriitikas. Ning kolmandas, analüüsipeatükis, tulevad uurimise alla näitleja miimika ja žestide, dekoratsioonide, rekvisiitide ja kostüümide ning heli ja valguse märgilised tähendused. Töö eesmärk on liikuda üldiselt detailsemale ehk siis anda esimeses peatükis üldine ülevaade, teises peatükis sobitada kaks lavastust tegijate loomingulise käekirjaga ja kolmandas peatükis analüüsida üksikjuhtumit (kahte lavastust) ning vaadata kuidas need sobituvad üldkonteksti.

1. Monoteater 1983. aastal ja 2012. aastal

Järgnevas peatükis antakse ülevaade monodraamast ja selle tunnustest ning uuritakse ka milline oli monoteater 1983. ning 2012. aastal. Võrreldakse kahte perioodi omavahel ja vaadatakse, mis on kolmekümne aastaga muutunud. Samuti on juttu Mati Undist, kui monoteatri uuendajast ning erinevatest monoteatriga seotud üritustest ja projektidest nagu Monomaffia festival, mononäidendite võistlus, MTÜ Monoteater ja MONOlava. Allikatest on kasutatud Luule Epneri „Draamateooria“ raamatut ning Sven Karja magistritööd „Monolavastused Eesti teatris 1973–2005“. Veel kasutatakse materjalina erinevate meediaväljaannete artikleid.

1.1. Monodraamast: tunnused ja iseloomustus

Monodraama on draamavormis teos, mis on mängitud algusest lõpuni ühe näitleja poolt (Cambridge...1993: 356). Monolavastused on enamjaolt minimaalse lavakujundusega, väiksemates intiimsetes ruumides peetavad etendused, kus laval on üks näitleja, kelle õlul seisab terve lavastuse õnnestumine. Kuna mänguruumid on väiksemad ja tihti ka ebakonventsionaalsed, siis on ka näitleja-vaataja suhe isiklikum. Monodraama nõuab näitlejalt tõelist pühendumist, meisterlikkust ja kindlasti ka väga head mälu ning jutustamisvõimet. Kuna näitleja on laval üksi, ei ole tal kellelegi toetuda peale enda, ta ei saa pidada pikki mõttepause. Selline töö nõuab näitlejalt kogu tema tähelepanu ja energiat. On levinud arvamus, et monolavastuses osalemine on näitlejale nii-öelda karjääri tipphetk – see on mõeldud just nooremas keskeas olevatele näitlejatele, kellel on olemas vajalik kogemus ning kellel on ka piisavalt energiat, et panna publik umbes tunniks ajaks ainiti ennast vaatama. (Karja 2005: 20) Kõik eelnevalt mainitud monoteatrile iseloomulikud tunnused avalduvad nii Noorsooteatri kui ka Rakvere teatri

lavastuses „Lilled Algernonile“. Mõlemad lavastused on esitatud väikestes intiimsetes ruumides (vastavalt kaminasaalis ja kolakambris), kuhu mahub vähem publikut, võrreldes suure lava etendustega. Ka dekoratsioonide osakaal lavastustes on minimaalne ning üksikud rekvisiidid on täielikult kasutusse võetud.

Monolavastuseks valitud tekst on kindlasti mingil määral näitlejale endale oluline ja südamelähedane. Luule Epner kirjutab oma „Draamateoorias“ (1994a: 7) dramaturgilisest monoloogi mõistest, mille üks tunnuseid ongi distantssi puudumine kõneleja ning kõneldava vahel. Kuigi monodraama põhiliseks väljendusvahendiks on monoloog, mis kõige üldisemas tähenduses tähistab ühekõnet, on nii monoloogi kui ka monodraama puhul tihti oluline tugev sisemine dialoogilisus. Üldiselt, kui tegemist on realistlike näidenditega, peab monoloog olema põhjendatud, kuna elus ju tavaliselt ükski valjusti ei räägita. Monoloogi põhjuseks võivad olla näiteks üleväsimus, haigus, joove, tugev erutus vms. Sellisel juhul pole tegelase monoloog suunatud publikule, vaid kuulub tervenisti väljamõeldud lavamaailma. (Epner 1994b: 12–13)

Järgnevalt on esitatud monoloogi dialogiseerumise kolm võimalust, mida käsitleb Luule Epner oma „Draamateooria II-s“ (Epner 1994b). Esmalt, mitmetes monolavastustes esineb monoloogilist dialoogi, mis võib tekkida siis, kui kõnesse ilmnevad teis(t)ega või iseendaga suhtlemise elemendid. Näiteks võib laval viibiv tegelane pöörduda monoloogis kellegi poole, keda pole laval, sellist nähtust nimetatakse apostroofiks. Monoloogi näiline adressaat võib olla Jumal, saatus, kaugelviibiv armsam jne. Mitmel juhul sarnaneb monoloog dialoogiga, sisaldades dialoogile omaseid palveid, pöördumisi, küsimusi, veenmisi jne. Erijuhtumina toob Epner välja epistolaardraama ehk näidendi kirjades, mille dialoog moodustub kindla adressaadiga kõneaktide (kirjade) reast. (Epner 1994b 15–16) Siin saab ühe näitena vaadata „Lilled Algernonile“ teksti, kus kogu näidend on üles ehitatud päevikuvormis, mida peategelane kohustuslikus korras peab pidama. Charlie teeb päevikusse märkmeid oma igapäevaelust, et tema arst saaks neid hiljem lugeda ja analüüsida. Päeviku abil uuritakse tema intelligentsutaseme muutumist, vaadates nii tema keelekasutust kui ka

erinevate ideede ja mõttekäikude arengut. Siinsel juhul on peategelase Charlie adressaadiks ja dialoogi tinglikuks partneriks tema arst dr Strauss.

Teiseks võib teksti vastuvõtjaks olla publik. Siis on tegelase monoloog suunatud näilisest tasandist välja (ehk eemale kujuteldavast vestluspartnerist, kes monoloogi toimumise hetkel laval ei viibi). Dialoogiks muutub monoloog sellisel juhul siis, kui tegelane on teadlik saalisolijatest, kõnetab neid, pöördub nende poole, esitab retoorilisi küsimusi. (Epner 1994b: 16) „Lilled Algernonis“ sellist monoloogi dialogiseerumise vormi ei esine, kuna näitleja ei pöördu lavastuse käigus publiku poole, vaid räägib oma loo kellelegi, keda laval ei ole.

Kolmandaks variandiks monoloogi dialogiseerumisest on autokommunikatiivne monoloog, mis on suhtlemine iseendaga. Selline monoloog toimub mina-kõneleja ja mina-kuulaja vahel. Siin on eriti oluline eelnevalt mainitud sisemine dialoogilisus. Tänu sellele tulevad ilmsiks tegelase sisevastuolud, kus ta vaidleb endaga, sõnastab oma kahtlused, kaalub poolt- ja vastuargumente ja seda kõike selleks, et jõuda endas selgusele ning langetada mingi otsus. Siinkohal toob Epner näiteks Shakespeare'i Hamleti kuulsa monoloogi „Olla või mitte olla“, kus juba esimeses reas on antud alternatiivid, mille vahel peab peategelane valima. (Epner 1994b: 16) „Lilled Algernonis“ toimub peategelase Charlie sisemuses kindlasti mõni vastuolu, kuid monoloogi vormis publikule ta neid mõtteid ei esita.

„Lilled Algernoni“ lavastuses esineb Luule Epneri monoloogi dialogiseerumise esimene variant, kus peategelane suunab oma päevikuteksti tulevasele lugejale. Hästi tuleb see välja Rakvere teatri lavastuses, kus peategelane istub mitmes stseenis laua taga ja kirjutab aruannet/päevikut, mida ta samal ajal publikule kõva häälega ette loeb/ümber jutustab. Noorsooteatri lavastuses otseselt päeviku pidamist ei mainita ning teksti vastuvõtja võib kaheldav olla, kuna näitleja Andres Ots suunab oma jutu rohkem publikule (samas otseselt nende poole ei pöördu) kui päevikut lugevale arstile. Rakvere teatri lavastuse ühes stseenis astub peategelane otsesesse dialoogi töökaaslase Fannyga, kelle jutt tuleb lindilt. Seal esitab Fanny mingi argumendi ning Charlie kohe vastab

sellele. Kuigi osades stseenides tuleb veel teiste tegelaste kõne lindilt, siis neile Charlie otseselt ei vasta ning nendega dialoogi ei astu.

Monolavastuses on keskne näitleja. Kõik etendust puudutav – etenduse terviklik kvaliteet, autori sõnum, teksti arusaadavus, saalisisene energia, publiku mulje ja tähelepanu – oleneb ühestainsast inimesest (Jürna 2008). Sven Karja kirjutab (2011), et „monolavastus on näitlejale alati ka võitlus ja lahing – iseenda, materjali ja publikuga. See žanr on mõeldud julgele näitlejale, kes ei karda lavalaudadest lahinguväljal näida naeruväärne, mannetu, tüütu või hirmuäratav.“ Selle tõttu mängivadki monolavastustes tavaliselt juba kogenud näitlejad, kelle jaoks on see karjääri tipphetk. Näitleja jaoks on selles žanris oluline just pagas, kus on rakendatavat kogemust ja kindlat lavanärvi ning piisavalt jõudu ja energiat. Näitleja peab üksi täitma kogu lava, suutma publikut kaasa haarata ning hõivama vaatajate tähelepanu terve etenduse vältel. Peale selle peab ta rakendama kõik oma meeled, mälu ning täieliku tähelepanu, sest tekstihulgad on tihti peale suured ning kuna lavapartner puudub, jääb näitlejal loota ainult iseenda peale. (Laks 2006)

Auri Jürna ja Sven Karja toovad mõlemad välja mõtte, et enamasti on monolavastuse näitleja nooremas keskeas, ehk 35- kuni 45-aastane ning et see hetk peaks olema justkui lavaküpsuse haripunkt, mis võib öelda, et on näitleja karjääri kõige keerulisemaks proovikiviks (Jürna 2008; Karja 2005: 20). Kui võib-olla varasematel aegadel pidas selline mõttekäik paika, siis praegu, monolavastuste kiire populaarsuse kasvuga, on asjad veidi muutunud. Nüüd võime monolavastustes näha ka nooremaid näitlejaid, kellel eespool mainitud lavaküpsus veel täielikult puudub. Kui Andres Ots oli 1983. aastal 39-aastane, ehk siis tõepoolest nooremas keskeas näitleja, siis Lauri Kaldoja oli 2012. aastal kõigest 25-aastane. Kaldoja sooritas oma mononäitleja debüüdi kõigest kaks aastat pärast lavakunstikooli lõpetamist ning eespool mainitud elukogemus ja pagas võiks öelda, et isegi puudusid (võrreldes Andres Otsaga). Töö autori arvates ei olnud Kaldoja vanus antud rollisooritusel siiski määrav ning ta suutis väga elavalt edastada 32-aastase Charlie loo kõigi selle keerdkäikudega.

1.2. Monoteater 1983. aastal

1970ndate lõpp ja 1980ndate algus on just see periood, kus monolavastusi on võrreldes eelnevate aastatega rohkesti ning 1975–1985 märgib žanri arengu kõrgpunkti Eestis, võib rääkida lausa monolavastuste tulvast. Nimelt 1970ndate teisel poolel esietendub kokku 9 monolavastust, 1980ndate esimesel poolel 10 lavastust – kokku kümne aastaga peaaegu 20 monolavastust. Sellel ajal muutubki monolavastus teatripildi harjumuslikuks osaks ning pole enam avangardne üksiknähtus. Mitmed monolavastused konkureerivad isegi oma ajajärgu vaatajarekorditega, kus mõnda lavastust on mängitud lausa 200 korda ning Mati Undi lavastust „Lilled Algernonile“ mängiti rohkem kui 100 korda. (Karja 2005: 4, 65–66, 166–170) Sellel ajal iseloomustab monoteatrit liikumine järjest isiklikumasse-intiimsemasse sfääri (Samas: 153).

1980ndate aastate lavastused hakkavad rõhku panema rahvusliku mälu ja identiteedi säilitamisele. Oluliseks saavad pihtimusliku alatooniga lavastused, mis kannavad endas ühe rahva sisemist valu, ning ka dokumentaalse põhjaga monolavastused, mille tegelane võib pärineda kaugemast kultuuriruumist. (Karja 2005: 154) Selle kõrval hakkab maad võtma ka psühholoogilisest inimesekujutamisest lähtuv mäng ja sõnateksti osatähtsuse suurenemine. Tekib vajadus eetiliste väärtuste edasiandmiseks. Improvisatsiooni kõrval saavad oluliseks ka autoritekti jälgimine ja inimese ning inimhinge sügavuti avamine. (Kask 1989) Nende eelnevalt mainitud tunnuste juurde sobib näitena tuua 1983. aasta lavastus „Lilled Algernonile“, kus tegeletakse ühe inimese psühholoogia ja hingeeluga ning mille ideeks on eetiliste probleemide kajastamine (kas on kõlbeline teha inimesele ajuoperatsioon teaduse arenemise eesmärgil). Peale selle on antud lavastus ka väga tekstikeskne, jälgides peaaegu täpselt autori sõna (tehtud on mõningad tekstikärped ja kohandamised).

Sellel perioodil hakatakse kasutusele võtma järjest väiksemaid mänguruumi (*black box*-tüüpi saale, muuseumiruumi vms), mis on monolavastuste jaoks muidugi ideaalsed (Karja 2005: 155). Selline koha- ja ühtlasi ka repertuaarivalik võis tulla ka sellest, et monoetendust on majanduslikult tunduvalt odavam lavastada: väike ruum, üks näitleja,

minimaalne kujundus ja kostüüm. Ning kuna nõukogude ajal olid teatrid riiklikult rahastatud, siis režiimi muutustega tuli teatritel majanduslikult rohkem ise hakkama saada ning see soosis ka odavamate monolavastuste buumi.

Enamasti valitigi monoetendustesse tuntumad ja kogenumad näitlejad, kuna publik oli nendega harjunud, nende varasemate töödega tuttav ning monoetenduse puhul mindi üldjuhul vaatama just näitlejat, kuna kõik ülejäänud (muidugi peale teksti enda) oli küllaltki minimalistlik (Visnap 1990).

1980ndatel jaguneb monolavastuste dramaturgiline materjal kolmeks. Esimesse gruppi kuuluvad need tekstid, kus tegelasena kasutatakse ajaloolisi isikuid ning kuhu kaasatakse dokumentaalset materjali nagu kirjad ja päevikud. Teise rühma moodustab uuema klassika (19., 20. sajand) kohandamine monoloogiliseks lavatekstiks. Kolmanda grupi moodustavad materjalid, mille aluseks on muusse žanrisse kuuluv tekst nagu näiteks novell, kollaaž jutustusest ja luulest või värssromaan. Esindatud on rohkem eesti ja vene materjal, vähem on prantsuse, saksa, ameerika tekste. Oluline on selle ajastu puhul välja tuua see, et kõik lavale valitud tekstid on elitaarselt kunstinõudlikud ehk valdavalt tõsimeelsed ja traagilised. Nagu kirjutab Karja oma töös: „madalamad žanrid“, nagu komöödia või estraad, puuduvad täiesti. (Karja 2005: 66) „Lilled Algernonile“ kuulub kolmandasse gruppi, kuna tegemist on ameerika kirjaniku Daniel Keyesi tõsisema sisuga ulmenovelli töötlusega.

1980ndate alguses mängib monotetri arengus suurt rolli Mati Unt, kelle lavastuste kaudu uuendatakse oluliselt monolavastuste kaanonit. Tema uuendused väljenduvad näiteks kollaažliku tekstiprintsiibi tekkimises ja ruumikasutuse põhimõtete muutuses. (Karja 2005: 153, 155) Monolavastused kogenud näitlejatega aitasid kaasa Undi kui tipplavastaja kujunemisele ning uuele teemale või tasemele jõudmisele. Monožanr oli 80ndatel Undile väga sobilik, kuna ta töötas peamiselt väikese truppi või siis ühe inimesega, väikese lava ja suhteliselt lühikese tekstiga. (Epner 2008: 31)

Undi tulek muutis oluliselt Eesti monoteatrit laadi, seega saab teatud murrangut žanri arengus vaadata Undi esimeste monolavastuste näitel. Enne seda perioodi lähenes monotheater pigem traditsioonilisele teatrile, mis tähendab, et oluline oli konventsionaalne teatrimall, kus on olemas lineaarne narratiiv oma selge alguse, arenduse ja lõpplahendusega. Näitlejal on ette antud selge rollijoonis ning teda toetavad laval kostüüm, grimm, helikujundus ja ka traditsioonilisel opositsioonil saal-lava rajanev mänguruum. Pärast Undi esimesi absurdi- ja groteski sugemetega lavastusi hakkas konventsionaalne teatrimall justkui tagaplaanile jääma. (Karja 2005: 67)

Unt oma töödega vastandub kõigile eelnevalt mainitud traditsioonilistele printsiipidele ehk tema töödes üldjuhul puudub tavapärase tekstikasutus ning monoloogid on tal tihti üksikfragmentidest kokku pandud, kasutades selleks katkeid teiste autorite töödest ning neid samal ajal ümber töödeldes. Undi teater on läbinähtav teater ja ei püüagi olla reaalsuse sarnane, tihti on tema lavakujundus mitteillusionistlik. Teatraalsuse asemele astub avameelne teatraalne mäng ehk metateatraalsus. (Epner 2008; Karja 2005: 67–68)

„Lilled Algernonile“ oma teksti poolest Undi tavalise lavastajakäekirjaga ei haaku, kuna Undile omane tekstide segamine ja fragmentaarsus puudub. Näitleja räägib laval kindla alguse ja lõpuga loo, mis kulgeb lineaarselt. Tekstiloomel poolest võiks lavastust liigitada pigem konventsionaalse teatri hulka, kuid siiski on lavastuses tegeletud Undile omase metateatraalsusega. Näiteks suunab Andres Ots etenduse ajal ise endale punast projektorit ning lõhub sellega teatriillusiooni. Ta on ise etenduse ajal nii näitleja kui ka valgustehnik/kunstnik.

Mänguruum võib Undil olla ühel tasapinnal ja lihtne nagu ka lavastuses „Lilled Algernonile“, mis etendus Noorsooteatri kaminasaalis. Grimm, kostüüm ja heliefektid võivad olemas olla, kuid pole tema monolavastuste puhul ilmtingimata vajalikud. Undi loomingus võib täheldada liikumist „vaatajale lähemale“, mille puhul grimm, kostüüm ja valguskujundus on tihti minimaalsed ja peaaegu märkamatud. Lavastustes on monoloogi vastuvõtja järjest tinglikumalt markeeritud, sealjuures esineb ka otse saali suunatud pihtimusi. Undi teatrile on omane, et näitlemislaad säilitab alati teatud võõrituse, nn kõrvalise kommenteerija positsiooni. Nagu ütleb Karja oma töös, on Unt

suutnud oma õnnestunumates lavastustes edukalt püsida võrdselt „emotsionaalse ja intellektuaalse mõjuvälja tsentrumis“. (Karja 2005: 67–68)

1.3. Monoteater 2012. aastal

Kui vahepealsetel kümnenditel monoteatriboom ehk veidi vaibus, siis 2012. aastaks jõudis see jälle haripunkti. Teatrite repertuaaris on rekordiliselt monolavastusi. Peale selle korraldatakse alates 2011. aastast Pärnus monoteatri festivali Monomaffia ning 2012. aastal toimus ka ühekordne Eesti Teatri Agentuuri mononäidendite võistlus. Asutatud on ka eraldi institutsioonina MTÜ Monoteater. Peale selle on monolavastused populaarseks saanud ka näitlejatudengite seas, mis avaldub TÜ Viljandi Kultuurikadeemia teatrikunsti 10. lennu tudengite käivitatud üritustesarjas MONOlava.

Mononäidendite võistlus toimus 2012. aastal Eesti Teatri Agentuuri ja rahvusvahelise teatريفestivali Monomaffia koostöös. Võistlusele laekus 46 teatriteksti. Peaauhinna sai Tõnu Õnnepalu näidend „Vennas“. Preemiatega pärjati ka Raivo Küti "Kellukavälu", Kristel Leesmendi "Tund aega, et hinge minna" ja Eva Samolbergi "Tangent universum". Kaks neist tekstidest on lavale jõudnud Eesti Draamateatris: 2013. aastal Leesmendi „Tund aega, et hinge minna“, mis samal aastal etendus ka festivalil Monomaffia, ja 2014. aastal Õnnepalu „Vennas“. 2012. aastal loeti Rakvere Teatris ette Eva Samolbergi "Tangent universum". (Eesti Teatri Agentuur)

Žürii esimees Sven Karja ütles intervjuus Tambet Kaugemale, et võistluse pilt oli žanriliselt kirev: tekstide seas oli nii satiiri, estraadi, ulmet kui ka kultuuriloolist isikudraamat. Karja märgib, et tekstides oli olemas sotsiaalne teravus, kuid ükski tekst ei tõusnud kõrgemale lihtsa eestlase kurva elu üle ohkimisest. Üllatavana nägi Karja ka seda, et kui tavaliselt on mononäidendeid kirjutatud pigem meesnäitlejatele, siis seekord olid ligi pooled tekstidest mõeldud naisnäitlejatele. Karja toob välja ka kõrge abstraktsusastmega teksti, mis võis sobida nii mees- kui ka naisnäitlejale ning mille peategelane oli kartul ja millel puudus konkreetne sugu. (Karja 2012)

MONOlava on 2014. aastal Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia teatrikunsti 10. lennu näitlejatudengite poolt loodud üritustesari, kus mitme kuu vältel tuuakse vaatajateni 16 näitlejatudengi monolavastused. Mitmed noorte monolavastused sünnivad koostöös Drakadeemia uute dramaturgidega. (Eesti sündmuste teejuht) Kuigi monolavastused on ülesandeks olnud ka teistele kursustele, otsustas 10. lend näidata oma töid ka laiemale vaatajaskonnale ning nende üritustesarjal oli suur publikumenu. Lavastused puudutavad mitmeid erinevaid teemasid, on nii püstijalakomöödiaaladseid lavastusi (Mihkel Kallaste „Aken“) kui ka tõsisemaid töid. Lavastused on kõik omanäolised ning neis kasutatakse erinevaid võtteid ja vahendeid nagu näiteks elavat trummimuusikat ning tantsu ja liikumist (Jaanika Tammaru „Tanknaine“). Tegeletakse ka enesepaljastuse teemaga (Birgit Landbergi „Birgit“), kus näitleja kasutab lavastuse käigus helilindilt mängitavaid lugusid näitlejast endast, mida räägivad tema sõbrad, pere ja tuttavad. See kõik aitab kaasa tema eneseavamisele publiku silme ees. (Ruusna 2014; Viljandi...2014)

MTÜ Monoteater loodi 2006. aastal Jan Uuspõllu ja Karl Kermese poolt ja seda erateatrina, mis on spetsialiseerunud monolavastustele. Põhiliselt tegeletakse komöödialavastustega ning teatri avalavastuseks oli Jan Uuspõllu mängitud „Ürgmees“ (Eesti Teatri Agentuur). 2010. aastal esietendus Andrus Vaariku lavastatud komöödialavastus „Isa“, kus näitlejaks oli kas Jan Uuspõld või Alo Kõrve. 2011. aastal tõi teater välja Anatoli Tافitšuki mängitud ja jällegi Vaariku lavastatud „Minu hind?“. 2012. aastal esietendus MTÜ Monoteatril kaks lavastust: Rein Paku kirjutatud ja mängitud „Rein Paku Stand-Up“ ja Karl Kermese lavastatud ja Jan Uuspõllu mängitud „Vanaisa“. Kõik peale Rein Paku näidendi/teksti olid kirjutatud Islandi päritolu kirjaniku Bjarni Haukur Thorssoni poolt. (Eesti Teatri Agentuur – Statistika)

Festival Monomaffia sai alguse 2011. aastal ning „erineb teistest Eesti teatrifestivalidest selle poolest, et keskendub eeskätt näitlejale kui keskele tegijale teatris, ilma kellela ei saaks lavastus kuidagi toimida“ (Monomaffia kodulehekülg). 2012. aastal jäid festivalil silma „väikeste“ inimeste lood. Nimelt nii Lauri Kaldoja mängitud „Lilled Algernonile“

kui ka Lauri Saatpalu mängitud „Rekvisiitori tähetund“ jutustasid publikule ühe mehe loo, mis mõlemad olid veidi nukra alatooniga ja seda isegi vaatamata sellele, et Saatpalu mängitud kabareelikus lavastuses oli nii laulu, tantsu kui ka naeru. Nende kahe eelneva lavastusega sarnanes ka prantslase Thierry Remi mängitud veider pillimees lavastuses „Kontrabass“. (Virro 2012a)

Kontrastiks eelnevatele näidetele olid Saksamaalt tulnud Alexej Borise „Lysistrata“ ja Draamateatrist Taavi Teplenkovi mängitud „Kõik on täis“. Mõlemad lavastused olid pigem meelelahutuslikud ning sarnanesid ka selle poolest, et nii Boris kui ka Teplenkov esitasid laval olles mitmeid erinevaid karaktereid, tehes kiireid ja täpseid rollivahetusi, mis andsid lavastusele juurde erilise humoorikuse ning olid märgiks näitlejate suurest tehnilisest võimekusest. (Virro 2012a)

2013. aastal olid lavastused kui tervikud ehk veidi mitmekülgsemad, kui sellele eelneval aastal. Omanäolistena paistsid silma Vello Vaheri „Akrobiograafia *versus* ulmavaikus“ ja Dmitri Harchenko „Harchenko monoloogid“, mis erinesid klassikalistest sõnalavastustest oma kehalisuse ja tehnika poolest. Sellel aastal esines palju eelnevalt mainitud „väikese“ inimese lugusid pajatavaid lavastusi, nagu näiteks Robert Annuse mängitud „Härrasmees“, Wioleta Komari „Diiva“, samas ka Vello Vaheri „Akrobiograafia *versus* ulmavaikus“ ning mõnevõrra kaheldav, kas kreeka tragöödia kangelannat võib just väikeste inimeste juurde liigitada, aga ka Ana Asensio „Medeial on midagi südamel“.

Kui 2012. aastal oli võim meeste käes, siis 2013. aasta festivalil võitsid kõik auhinnalised kohad naised. Võibki öelda, et viimase aasta kõige meeldejäävamad lavastused olid esimesed kaks kohta võitnud hispaanlanna „Medeial on midagi südamel“, mis oli humoorikas ning sarnanes teemalt 2012. aasta „Lysistrataga“ (antiikteemad komöödia võtmes), ja poolatari „Diiva“, mis omakorda täiesti vastandus eelnevale lavastusele oma sünguse, minimalistliku lavakujunduse ja traagilise loo poolest.

Monomaffia kodulehelt leiab mõtte, mis võtab väga hästi kokku monoteatri üldise olemuse. Mainitakse ühte näitlejat, publikut, intiimset keskkonda ja kontakti näitleja ning vaataja vahel, mis kõik on monolavastuse loomise juures olulised. Siia juurde võib kohe tuua ka inglise teatri uuendaja Peter Brooki levinud idee (1972: 7), kus ta ütleb, et teater on see, kui üks inimene kõnnib üle lava ja teine vaatab teda. Siinkohal ei maini Brook, et laval peaks olema palju tegelasi/inimesi, piisab ühest.

Niisiis võib vaadata monoteatrit kui ideaalset puhast vormi, mis oma lihtsuses vastab Brooki ideele ning mida mainib ka Keiu Virro (2012a), kes kirjutab, et monolavastusest on nõudlikumat vormi raske leida. On mõeldamatu, et mõni näitleja oleks valmis minema üksinda lavale ja mitte andma endast kõike. Virro toob väga tabavalt välja monolavastuste kaks poolust: „Monolavastusi võib pidada ambivalentseks ja sageli teatrikunsti piirialadel liikuvaks nähtuseks: ühteaegu avangardseks, eksklusiivseks ja konservatiivseks, ligitõmbavaks ja igavaks, amputeeritud teatriks ja ideaalseks puhtaks vormiks. Monolavastused eeldavad sageli rohkem sisu, vähem vormi.“ (Virro 2012a)

Eelnevas lõigus ongi Virro välja toonud vastakad arvamused, mis ümbritsevad monoteatrit. Samas on ka kõik õige: monoteatater võib olla üheaegselt nii uuenduslik kui mõjuda ka klassikalisena. Mõne vaataja jaoks on monolavastus kindlasti ligitõmbav, kuna on võimalik jälgida ühte näitlejat ja kõike, mis tal on publikule pakkuda. Minimalism, nii lavakujunduses kui kõiges muus, võimaldab lool enesel rohkem hingata. Siiski võib monodraama mõjuda igavalt just nendel samadel eelnevalt mainitud põhjustel. Puuduvad tänapäeva meediat armastavale publikule meelepärane möll ja *action*: suur hulk näitlejaid hiiglaslikul laval, võimsad dekoratsioonid, kirevad kostüümid, rohke muusikakasutus ning mitmekülgne valguskujundus – ühesõnaga, mõnes mõttes on vähem jälgida. Nii et ühest küljest võibki monoteatrit vaadata kui amputeeritud teatrit, kõigi oma puudustega, ja teisest küljest kui täiuslikku puhast vormi, mis võimaldab vaatajal keskenduda kõige olulisemale ehk näitlejale ja loole.

1.4. Ajastute võrdlus

Viimase kolmekümne aastaga on monodraamade osakaal Eesti teatris kõvasti kasvanud, mis annab mõista, et publik pole enam nii skeptiline, nähes kavalehel vaid ühe näitleja nime. Võib-olla tulevad publiku eelarvamused sellest, et üks inimene laval annab märku odavamast ja vähem kvaliteetsest lavastusest. Kui nõukogude ajal rahastas riik teatreid, siis režiimi vahetudes pidid teatrid majanduslikult rohkem ise hakkama saama, mille tõttu tõusiski monolavastuste arv, kuna need on odavamad ning samas vajavad vähem prooviaega, mis ühtlasi võimaldab lavastuse kiiremini lavale tuua. Siiski on aastatetagune arvamus, et monotheater ei paelu, kuna lavastuses on vähem näha ning valdavaks väljendusvahendiks oleva teksti edasiandmine sõltub pelgalt näitleja jutustamisoskusest, nüüdseks muutunud ning ei hirmuta enam publikut (Avestik 2002). Praeguse aja vaataja pigem tervitab monoetendust ning ootab, mille põnevaga suudab üksik näitleja teatrilaval seekord üllatada.

Kui 1983. aastal esietendus kokku kaks monolavastust (Noorsooteatris Mati Undi lavastatud „Lilled Algernonile“ ja Draamateatris Raivo Trassi lavastatud „Jutuajamine Steini majas eemalviibivast härra von Goethest“, näitleja Maila Rästas, ning enne seda esinesid vaid mõned üksikud monodraama-alased nähtused, siis 2012. aastal oli Eesti teatrite repertuaaris 12 monolavastust (ainult sõnalavastused), millest 7 esietendusid 2012. aastal ning millest üks etendus Rakvere Teatris, kaks NO99 teatris, kaks Monoteatris, üks R.A.A.A.M.–is ja üks Von Krahli Teatris. (Karja 2005: 168–169; Eesti Teatri Agentuur – Statistika 2012)

Kolmkümmend aastat tagasi olid teatrite repertuaaris ainult tõsimeelsed ja traagilised monolavastused, nüüd jätkub publikut rohkem pigem meelelahutuslikele lavastustele. Huvitav on see, et kui 80ndatel võis monolavastus olla mängukavas mitu aastat ning isegi ajastu vaatajate rekordiga konkureerida, siis nüüd on küll rohkem lavastusi, kuid need püsivad mängukavas märksa vähem aega. On ka erandeid, kus monoetendusi mängitakse mitu aastat ning publikut jätkub kõigile etendustele, kuid enamjaolt on tegu komöödiatega ja meelelahutuslike lavastustega. Populaarseks on saanud ameerikalikud

püstijalakomöödiad, mille eesmärk on teatrisse tulnud inimesi lõbustada ning nende pingeid maandada. See kõik viitab praeguse aja kiirele elutempole, millest publik tahab puhkust ning läheb teatrisse, et lõõgastuda. Kuna muu maailm on internetis kättesaadav ning ühe nupuvajutuse kaugusel, siis on loogiline, et sealsed kultuurinormid mõjutavad ka Eesti ühiskonda, teatrit ja publikut.

Samas võib monolavastuste populaarsus olla kasvanud ka sellepärast, et selline žanr soodustab nii näitleja kui ka lavastaja individuaalset ja isiklikku lähenemist ning samas ka sügavamat suhestumist materjaliga. Monoteatrit võib vaadata kui individualistide teatrit, kus on palju vähem kollektiivset tööd võrreldes teiste žanritega. Esikohal on individuaalse inimese võimekuse näitamine. Monožanr võimaldab tegijatel palju mitmekülgsemalt tegeleda üksikisiku nägemusega ning arendada näitlejameisterlikkust. See on heaks tehnika arendamise võimaluseks ning võimaldab näitlejal enda ja oma karakteriga süvitsi tööd teha. Kuigi oma olemuselt on monožanr küllaltki minimaalne, pakub see nii näitlejale, lavastajale kui ka publikule palju erinevaid tõlgendamisvõimalusi. Monožanr aitab näitlejal areneda ning lubab publikul seda kulgu jälgida kõigi oma detailidega.

2. „Lilled Algernonile“

Järgnevas peatükis antakse ülevaade Daniel Keyesi novelli sisust, kahest lavastajast (Mati Undist ja Kertu Moppelist) ning kahest näitlejast (Andres Otsast ja Lauri Kaldojast). Peale selle uuritakse mõlema lavastuse vastuvõttu kriitikas. See peatükk on vahelülilis esimese ja kolmanda peatüki vahel ning aitab liikuda üldiselt taustalt üksikjuhtumi analüüsini. Järgnevalt uuritakse seda, kuidas kaks lavastust paigutuvad Eesti teatrimaastikule ja kuidas need sobituvad tegijate üldise loomingulise käekirjaga. Allikadena on kasutatud Luule Epneri artiklit „Mati Unt kui lavastaja“, mis ilmus raamatus „Undi-jutud“, Sven Karja magistritööd „Monolavastused Eesti teatris 1973–2005“ ja intervjuusid ning ajaleheartikleid.

2.1. Novell ja näidend

„Lilled Algernonile“ on Ameerika kirjaniku Daniel Keyesi ulmenovell, mis on kirjutatud monoloogivormis, päevikumärkmetena 1959. aastal. Teos pälvis ka Ameerika ulmekirjanduse auhinna. Eesti keelde tõlkis novelli 1976. aastal Jaan Kaplinski.

„Lilled Algernonile“ peategelane Charlie Gordon töötab tehases koristajana, on 32-aastane (Rakvere teatri lavastuses ja Keyesi novellis)/37-aastane (Noorsooteatri lavastuses), madala IQ-ga heasüdamlik mees. Teose alguses on Charlie küll rumal, aga siiski siiras ja õnnelik, kuid mida aeg edasi, seda targemaks ja samal ajal ka kurvemaks ta muutub. Alguses on Charlie IQ 68 ja tema õpetaja preili Kinniani kaudu pakuvad teadlased talle võimalust osaleda katses, mille tulemusena ta saab targaks. Ta võtab pakkumise vastu ning tema vaimse intelligentsuse arenedes toimub samal ajal „võidujooks“ valge hiirega, kelle nimi on Algernon. Probleem on aga selles, et mida rohkem Charlie IQ tõuseb, seda enam hakkab ta märkama, millised on inimesed tema

ümber tegelikult ja milline on nende suhtumine temasse. Hetkel, mil Charlie on saanud targemaks kui on teda opereerinud arstid (dr Strauss ja dr Nemur), on ta õnnetum kui kunagi varem. Ta kirjutab valmis teadustöö Algernon-Gordoni efektist ning veendub, et intelligentsustaseme tagasipöördumisest ei ole pääsu. Sealt algab ka taandareng tagasi algsesse seisundisse. Ainus vahe on selles, et nüüd on Charlie näinud ja aru saanud, milline on maailm tegelikult ning tal ei ole enam võimalik olla siiralt õnnelik nagu vanasti.

Ühelt poolt tegeletakse teoses inimsühholoogia ja ühiskonna suhtumisega kõigesse, mis erineb keskmisest, teiselt poolt on tegemist arusaamaga, et teadmistes ei peitu ilmtingimata võim. Samas on üheks probleemiks ka konflikt meditsiini ja eetika vahel. See on lugu ühiskonnast, mis ei talu erinevusi ja püüab kõike keskmise standardi kohaseks mugandada. (Virro 2012b)

„Lilled Algernonile“ hoiatab ebaloomulikkuse ning saatusega mängimise eest. Novelli mõte on näidata ühe hiilgava idee praktilist teostamatust. Nii saabki Charlie targaks, kuid seda vaid üürikeseks ajaks. (Raitviir 1984)

Teos on ajatu ning selle teema on aktuaalne kõigi ideoloogiate ajal, nii 1959. aastal, kui Keyes novelli kirjutas, 1983. aastal, kui lavastus Noorsooteatris esietendus kui ka 2012. aastal, kui tekst Rakvere teatris lavale jõudis. Olulised on tähendused ja märgisüsteemid teksti sees. Märksõnadeks võiksid olla võim ja vaim ehk teadmiste ja võimu vahekord. Mõlemad lavastajad, nii Unt kui ka Moppel, on autoritruud ning nende lavastused on tekstipõhised ja klassikalised. „Lilled Algernonile“ tegeleb inimväärtuste probleemidega ja on tänu sellele ajatu ning kõnetab nii 1983. kui ka 2012. aasta publikut.

2.2. Lavastajad ja näitlejad

Mati Unt oli eesti kirjanik ja lavastaja. Ta töötas 1966–1972 Vanemuise teatris kirjandusala juhatajana, 1975–1992 Noorsooteatris dramaturgi ja lavastajana, 1992–2003 Draamateatris lavastajana ning oli ka mõnda aega vabakutseline.

Oma lavastajatee alguses tegi Unt Noorsooteatris luulekavasid, seejärel monolavastusi kogenud näitlejatega. Esimesed kümme aastat töötas Unt peamiselt väikese trupi, suhteliselt lühikeste etenduste ja väikese lavaga. Näitlejate roll oli Undi lavastuste valmimisprotsessis aktiivne ning nende panus suurem, kui mõne teise lavastaja puhul. Näitlejatega töötades oli Unt pigem intuitiivne kui ratsionaalne. (Epner 2008: 31) Undi lavastused olid tihti nn autorilavastused, mis tähendab, et ta tegi ise nii dramatiseeringu, muusikalise ja lavakujunduse ning koostas kavalehegi (Eesti näitlejate liit jt 2005). Siiski tegi ta Noorsooteatri aegadel tihti koostööd kunstniku Jaak Vausi ja helilooja Erkki-Sven Tüüriga (Epner 2008: 31).

Kunstnikuna mõtles Unt ruumiliselt ning ütles end eelistavat „elementaarseid struktuure“, nagu näiteks kaste ja kuupe (Epner 2008: 39; Unt 2001: lk 417–418). Tema kujundus oli peaaegu alati mitteillusionistlik. Näiteks sageli reetsid teatrit nähtavale asetatud prožektorid, nagu ka tema lavastuses „Lilled Algernonile“. Undil olid ka oma isiklikud sümbolid, mis kordusid lavastustes, nagu näiteks helepunane lõngakera ja tulekustuti, mis olid küll laval, kuid jäeti tavaliselt lavategevuses kasutamata. Tihti oli tema lavastustes suhteliselt vähe rekvisiite, aga ta kasutas neid mitmekülselt, omandades asjadele mitmeid erinevaid tähendusi. Palju kasutas Unt oma lavastustes muusikat, mis võis võimendada mingit emotsiooni või tekitada ka võõritusefekti (Epner 2008: 39–40). Siin tuleks märkida, et tema lavastuses „Lilled Algernonile“ puudus aga igasugune muusika kasutamine.

Undile oli omane alustekstide töötlemine või teksti fragmentidest kokku panemine. Tema repertuaarivalikus domineerisid klassikalised autorid nagu Tammsaare, Luts, Shakespeare. 1980ndate ja 90ndate vahetusel olid tähelepanu all tema poliitilise või

kultuurilise revolutsiooni teemaga tegelevad lavastused. Undi repertuaari kuuluvad nii pikad ja tegelasterohked suurlavastused kui ka paari-kolme näitlejaga intiimsed psüühikasse süüvivad lavastused. Tema loomingus olid olulised eksistentsiaalsete teemade, nagu armastus ja surm, võim ja vaim, eestlus, eestlaste identiteet, mees ja naine, segunemine postmodernistlike teemadega. (Epner 2008: 32, 34, 35, 39, 42)

Lilian Vellerand iseloomustab 1983. aastal kirjutatud artiklis Unti ning tema lavastajakäekirja. Tema arust pole Undil justkui kunagi selgesti väljaöeldavat ideed ning ta jätab kõrvale mingid konventsionaalselt kombekad asjad või kaotab need salapära huvides täiesti. Unt on iseenda ja palju muugi suhtes kergelt irooniline. Tema loomingus on olemas see vaieldamatu tõsidus. Vellerand ütleb, et Unt töötab oma žanris, millel puudub nimetus. See on koomiline, aga see pole komöödia, tragikomöödia, grotesk või mõni muu teada liik. Unt proovib olla pilalik, kuid mida rohkem ta pilab, seda kurvemaks muutub. (Vellerand 1983)

„Lilled Algernonile“ sobitub Undi lavastajakäekirjaga selle poolest, et tegemist on intiimse lavastusega, kus lavaruum on väike ja seal on üks näitleja ning minimaalselt rekvisiite ja dekoratsioone. Samuti on lavastus Undile omaselt mitteillusionistlik, näiteks vähesed valgusemuutused sooritab näitleja laval ise. Samas vastandub „Lilled Algernonile“ osaliselt ka Undi üldisele loomingule, kuna tekst on terviklik ja autoritruu, mis tähendab, et Unt ei ole seda töödelnud ega fragmentidest kokku pannud. Nagu kirjutab Karja (2005: 95) on „„Lilled Algernonile“ ehk läbi aegade üks Undi sirgjoonelisemaid ja sõnuselgemaid lavastusi“, kus puuduvad ka Undile omased sümbolid, nagu lõngakera ja tulekustuti ning muusikaline kujundus, mis on enamuses tema lavastustest tähtsal kohal, puudub täiesti. Oluline on aga välja tuua, et ENSV Kultuuriministeeriumi Kunstinõukogu väljastas 21. veebruaril (neli päeva enne lavastuse esietendust) otsuse, kus kirjutati, et levimusika kasutamine lavastuses ei ole antud kujul funktsionaalne ning sellega ei tulnud välja lavastaja taotlus ironiseerida vaimsuse keskmise taseme arvel (Kunstnõukogu protokoll 1983). Siit võib järeldada, et algselt lavastusse plaanitud muusikaline kujundus jäeti mõned päevad enne esietendust lavastusest täielikult välja.

Kertu Moppel on Eesti teatri näitleja ja lavastaja, kes lõpetas koos („Lilled Algernonile“ lavastuses mänginud) Lauri Kaldojaga Eesti Muusikaakadeemia Kõrgema Lavakunstikooli 24. lennu 2010. aastal. Enne lavakooli minemist õppis ta Tartus maalikunsti. Ta on lavastanud Rakvere Teatris ja Von Krahli Teatris.

Intervjuus Veiko Märkaga räägib Moppel, kuidas tema esimene ja meeldejäävaim nähtud lavastus ning ühtlasi mõjutus teatriga tegelemiseks oli Mati Undi „Laulatus“, mis on siimaani üks tema suurimaid teatrielamusi. Peale lavastuse nägemist jõudis ta arusaamani, et selline teater on tema jaoks. (Moppel 2013)

Moppelile meeldib teatris vaadata selliseid lavastusi, mille puhul ta ei saa aru, mis süsteemi järgi need tehtud on. Ta arvab, et igaüks peab ise oma süsteemi looma. (Moppel 2012) Tema lavastused tegelevad konkreetsete sotsiaalsete teemadega ning mitmest neist tõusevad esile tegelastevahelised kommunikatsiooniprobleemid (Moppel 2013).

Moppeli lavastused on kas lavastaja enda kirjutatud või valminud koostöös näitlejatega. Tema lavastustes on olemas mõne teise autori algimpulss, mille põhjal Moppel kirjutab oma loo. „Lilled Algernonile“ lavastus on selles suhtes erandlik, kuna tegemist on hästi teksti- ja autoritruu lavastusega. Sellele eelnenud lavastuses „Kunstveri ja pisarad“ kirjutas Moppel ise stseenid valmis ja siis proovide käigus arendas neid koos näitlejatega edasi ning „Lilled Algernonile“ järgnenud lavastuses „Sinihabe“ oli kogu lavastus tehtud koos näitlejatega. „Lilled Algernonile“ on teiste Moppeli lavastustega võrreldes täiesti erandlik ning nagu tunnistab ka lavastaja ise, puudub nende kolme lavastuse vahel igasugune arenguloogika. (Moppel 2013)

Moppelil puudub kindel teatrivorm, mida ta eelistab. Talle meeldib rikkuda klassikalise teatri mängureegleid ning näiteks keset etendust hästi kiirelt mängustiili vahetada. (Moppel 2012) Ta eelistab külmi toone nagu lilla, roheline ja must ning külmad värvid

esinevad ka tema lavastuses „Lilled Algernonile“. Moppeli kõigi lavastuste kunstnik on olnud Arthur Arula. (Moppel 2013)

„Lilled Algernonile“ teksti valis Moppel lavastamiseks just sellepärast, et ta otsis koos tegijatega hästi tekstipõhist näidendit, kuna soovis harjutada, kuidas lavastada puhas valmis teksti. Ta soovis võtta endale võimalikult raske ülesande ning monodraama tundus olevat kõige keerulisem žanr. (Moppel 2013)

„Lilled Algernonile“ lavastus ei ole omane ei Undi ega Moppeli harjumuslikule käekirjale, kuna tegemist on autoritruu ja tekstipõhise näidendiga, millel on selge ja lineaarne lugu, mis kulgeb loogiliselt algusest lõpuni. Nii Undile kui ka Moppelile on tavaliselt omane tekstide töötlus, fragmentaarsus või loomine koostöös näitlejatega.

Lauri Kaldoja on Eesti teatri näitleja. Ta lõpetas koos Kertu Moppeliga Eesti Muusikaakadeemia Kõrgema Lavakunstikooli 24. lennu 2010. aastal ning siirdus peale seda tööle Rakvere Teatrisse. 2009. aastal sai ta Voldemar Panso nimelise auhinna ning 2011. aastal Eesti Teatriliidu aastapreemia Kristallkingake.

Kaldoja on palju koostööd teinud selliste lavastajatega nagu Anne Tärnpu, Kertu Moppel ja Hendrik Toompere jr, kes oli ühtlasi ka tema kursuse juhendaja. Peale näitlejatöö on Kaldoja tegelenud ka lavastuste muusikalise kujundusega ning seda enamasti just Moppeli lavastustes. Nii on ka „Lilled Algernonile“ helitaust tehtud just Kaldoja poolt.

Kaldoja mängitud Charlie oli lavastuses „Lilled Algernonile“ siiras ning usutav. Vaatamata oma noorusele (lavastus esietendus kui Kaldoja oli 25-aastane), suutis ta oma rolli selgelt ja tabavalt publikuni tuua, kummutades arvamuse, et monotetri näitleja võiks olla tavaliselt nooremas keskeas. (Vt ka alapeatükk 1.1., lk 8)

Andres Ots on Eesti näitleja ja laulja. Ta lõpetas Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedri 3. lennu 1968. aastal. Peale õpinguid läks ta Pärnu Lydia Koidula

nimelisse draamateatrisse ning 1974. aastal ENSV Riiklikusse Noorsooteatrisse. Praegu töötab ta Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikoolis lavakõne õppejõuna.

Ots oli „Lilled Algernonile“ esietenduse ajal 39 aastane ehk siis nooremas keskeas näitleja, kellel oli juba piisavalt lavakogemust võrreldes Kaldojaga. Siiski, enne „Lilled Algernonile“ lavastust rõhusid enamik Otsa rolle tema musikaalsusele ning tema suuremad rollid olid Pärnu teatri muusikalides, Noorsooteatris oli tema saatus seni ebamäärane ning Undi näitlejavalikut võiks vaadelda riskile minekuna. Samas ei olnud ühe-mehe-õhtu formaat Otsale võõras, sest 1977. aastal osales ta lauluõhtul „Laulud sõelal“. (Karja 2005: 95)

Nagu kirjutab Karja (2005: 95–97), andis Keyesi novelli mõttemaht Otsale täiesti uue kogemuse. Charlie rollis avanesid Otsa pehme ja tundeline väljenduslaad ning mõistuspärasus. „Lilled Algernonile“ lavastus kinnitas ka tugevalt tema kui intellektuaalse näitleja kuvandit. Tähtsaks võib pidada näitleja oskust teksti liigendada, jagada vastavateks pausideks ning vaataja mõttelõnga peos hoida. Otsa jutustamisoskus oli niivõrd hea, et alates sellest ajast on ta Raadioteatri üks enimkasutatumaid eetrihääli. Tema jutustamisosavusest annab märku ka see, et ta töötab juba palju aastaid lavakõne õppejõuna.

2.3. Lavastuste vastuvõtt kriitikas

Noorsooteatri lavastuse „Lilled Algernonile“ vastuvõtt kriitikas oli üldiselt positiivne. Eriti suurt tähelepanu sai näitleja Andres Ots oma rollisoorituse eest. Kiideti ka algmaterjali valikut ning selle täpset järgimist. Ain Raitviir (1984) kirjutab oma arvustuses, kuidas lavastaja ja jutustaja on säilitanud Keyesi teksti lihtsa koe ning leidnud nii kirjaniku kui ka vaatajatega ühise keele. „Lilled Algernonile“ on märgitud ära ka kui üks Noorsooteatri hooaja filosoofilisemaid lavastusi (Šubin 1983).

Erilise tähelepanu osaliseks sai näitleja Andres Ots, kes seni kasutamata näitlejavarusid demonstreerides monoetendust kandis. Pille Pärnakivi kirjutab, et näitleja suutis väikeste vahenditega (paar käetõmmet läbi juuste, rüht, intonatsioon jm) muuta tegelase ilme tundmatuseni. Ots mängis väga usutavalt välja vaimselt alaarenenud ning ka kõrge intelligentsustasemega Charlie. (Pärnakivi 1984: 61) Raitviir kirjutab (1984), et Andres Ots pakkus ainutegelasena vaatajatele tõeliselt nauditava teatriõhtu. Tema loodud tegelane oli tõeline elus inimene, kes tundus vaatajale väga lähedasena. Ja kuigi laval reaalsel kujul teisi tegelasi ei olnud, tõusid tema silmade läbi nähtuna otsekui elavatena publiku ette ka preili Kinnian, dr Strauss ja dr Nemur. Ots suutis paberile aheldatud kangelase ning tema kaaslased tõeliselt elama panna.

Siiski ei olnud antud lavastuse kogu kriitika tervenisti positiivne. Feliks Šubin (1983) toob Noorsooteatri kevadhooaja kokkuvõttes välja, et välistades näiliselt kergemat teed, tegid lavastuse autorid vea selle teatrireegli vastu, mis nõuab laval selgemaid vahekordi. Ta mainib, et lavastuse sisulised ebatäpsused said alguse juba töös tekstiga, mis oleks pidanud olema veel tihedam ja ainuteemalisem. Näiteks toob ta peategelase armastuse oma õpetaja vastu, mis on lavastuses teemana olemas, kuid ei arene kuskile. Šubin mainib ka lavastuse teatud hüppelisust ja teemade rohkust ning samuti ka kujunduse mõningast läbimõtlematust.

Pärnakivi kirjutab (1984: 61), et kes lähtematerjali on lugenud, sellele mingit uut informatsiooni ja juurdlemisainet lavastust vaadates ei tule. Meelde jäävad aga Otsa elujõuline rollisooritus ning lavastusse kaasatud kamin, mis loob hubase ja intiimse atmosfääri.

Rakvere teatri lavastuse üldine vastuvõtt kriitikas oli positiivne, kiideti nii noort lavastajat Kertu Moppelit, kes seekord tõi lavale lihtsa ning südamliku loo, kui ka Charlie Gordoniks kehastunud Lauri Kaldojat tema energilise ning igati tõetruu rolliesituse eest.

Palju on erinevates artiklites mainitud, et „Lilled Algernonile“ erineb väga Moppeli eelmistest töödest. Esmakordselt on esiplaanil lugu ise, Moppel on jätnud kitši ja *campi* kasutamise sinna paika (Virro 2012b), lavastuses puuduvad üleliigsed trikid, lavakujundus on küllaltki minimaalne ning lavastusse on paigutatud lihtsad ent mõjuvad sümbolid, mis annavad etendusele lisaväärtuse. Eelkõige köidab vaatajat see, et „väike“ inimene saab kokku „suure“ teadusega ning jutustatakse ühe lihtsa inimese südamlikku lugu. (Mängib...2012)

Publikus äratav huvi ka heli ja valgusega mängimine. „Hõbedaste plekkitorude staatiline visklemine laes, rida vilkuvaid tulukesi, hulk häirivaid ja hoidvaid hääli...“, nii kirjeldab nähtut üks vaatajatest (Mängib...2012). Mõne saalisviibija jaoks tundub muusikaline kujundus justkui veidi kõhedust tekitava arvutimängu taustamuusikana ning seda oma lihtsate ja lühikeste klippide tõttu (Meriste 2012). Andreas W. aga arvab (2012), et lühikeste heliklippide sisse tulekud ja hajumised on liiga järsud ning tänu sellele tekib hapravõitu lego-efekt, kus kõik püsib hästi koos, aga kus nurgad on liiga teravad.

Peale lavastaja töö on suurt kajastust kriitikas saanud Lauri Kaldoja, kes teeb monolavastuses oivalise rolli. Tähelepanuväärne on see, et noor näitleja kannab üksi tervet lavastust ning muudab Charlie karakteri publiku jaoks usutavaks. (Virro 2012b)

Kaldoja mäng on täpne ja läbimõeldud nii emotsionaalses kui ka füüsilises plaanis. Charlie vaimse arengu etapid mängib näitleja väga osavalt välja, kasutades selleks miimikat ja kehadünaamikat. Tema arengufaasid on nähtavad pilgu hajuvuse ja teravuse muutlikkuses. Ka käte kasutuse olulisuse on Kaldoja oma rolli sisse toonud – algselt on käed kohmakad, justkui ei oskaks nendega midagi peale hakata, siis aga muutuvad vähehaaval osavamaks ja täpsemaks. (Grünfeldt 2012)

Kaldoja mäng on äärmiselt jõuline ja see haarab vaataja täielikult. Peale käte osavuse ja pilgu teravnemise muutuvad intelligentsustaseme tõusmisel ka rüht, mis läheb aina sirgemaks, ning keelekasutus, mis muutub aina selgemaks. (Tõnson 2012)

Kaldojat ei kiideta mitte ainult hea rollisoorituse, vaid ka hea mälu eest, mis väjendub teksti raskuses. Kuna lavastus vastab suuresti Keyesi novellile, milles on kärpeid tehtud minimaalselt, siis on teksti palju ning mõned teaduslikud kohad üsna keerulised. (Tamm 2012)

Oluliseks peetakse ka seda, et näitleja hoidub laval kaastunde kerjamisest, kuigi sellise rolli puhul oleks sellesse väga kerge langeda. Valitud mängulaad on ratsionaalne ja kutsub mõtisklema eetiliste vastuolude üle, mis on nii Charlie sees kui ka teda ümbritsevas maailmas. „Lauri Kaldoja on kandev. Näitlejas on mängujulgust ja -vabadust.“ (Mängib...2012)

Kogu selle näitlejameisterlikkuse ja lavastuse puhtuse ning siiruse kõrval köidab mitmete kriitikute tähelepanu üks pealtnäha ebaoluline ja kõrvaline juhtum. Nimelt on tegemist lavastuse „Lilled Algernonile“ kolmandal etendusel toimunud katkestusega. Kaldoja, kes oli juba umbes viisteist minutit laval olnud, väljus äkitselt rollist ja pöördus saalis istuva Moppeli poole, et see teda tekstiga aitaks. Lavastajal ei olnud tekstiraamatut käepärast ja nii otsustatigi otsast peale alustada. Selline seik pani paljud saalis viibinud kriitikud ja pealtvaatajad vaheajal arupidama, kas eelnev katkestus oli etendusse sisse lavastatud või läks näitlejal tõesti sassi. Ühes intervjuus Priit Põldmaga räägib Moppel sellest samast juhtumisest ja teda pani imestama, miks peaks keegi üldse midagi sellist sihilikult lavastusse panema. Moppel põhjendab seda inimliku veana - ühesõnaga, kõigil juhtub. (Moppel 2012) Publikul, kes sellel kurikuulsal etendusel kohal viibis, tekkis seoses lavastuse uuesti alustamisega mitmeid mõtteid. Paljud olid veendunud, et tegemist oli plaanitud katkestusega, kuna see oleks olnud nii moppellik ja vaadates tema eelnevaid töid, väga omane tema lavastajakäekirjale (W. 2012).

Kokkuvõtteks tuli sellest katkestusest rohkem kasu kui kahju, sest mitmed pealtvaatajad kinnitasid, et selline seik pigem lähendas neid näitlejaga ja tõi Kaldoja justkui inimeste/publiku sekka, kuna ta lõhkis korra oma rollist väljumisega neljanda seina ning see muutis vaataja otsekui tähelepanelikumaks. Samuti on väidetud, et selline etenduse uuesti alustamine võimaldas vaatajatel esimese kahekümne minuti kordudes

veel tähelepanelikumalt jälgida juba olnut ning aitas põhjalikumalt teksti mõtestada. (Mängib...2012; Tõnson 2012)

Rakvere teatri monolavastus „Lilled Algernonile“ on Eesti teatrikriitikas vastu võetud igati positiivselt. Kiidetud on nii lavastuse vastandumist Kertu Moppeli varasematele töödele, minimalistlikku lavakujundust, huvitavat helilahendust kui ka Lauri Kaldoja rollisooritust. Publikut on liigutanud antud loo eriline siirus ja lihtsus, kus ühe „väikese“ inimese lugu haarab ja paneb kaasa elama.

Kriitikute hinnangu võtab hästi kokku Keiu Virro tsitaat Sirbi artiklis. „„Lilled Algernonile“ on huvitav lavastus – see on tehtud minimaalsete vahendite ja väheste inimestega ning seda mängitakse väikeses ruumis, aga samal ajal on sellesse paigutatud maksimaalne energia ning loo tähendusväli on, khm, ulmeliselt lai.“ (Virro 2012b).

Üldiselt oli kriitika kahe lavastuse kohta positiivne. Väga kiideti nii Otsa kui Kaldoja rollisooritust ning tegelase tõetruud esitust. Veidi negatiivsema kriitika osaliseks said Noorsooteatri lavastuse teemade rohkus (mis tegelikult esines ka Moppeli lavastuses) ja Rakvere teatri helikujundus. Samuti kirjutas Pärnakivi Undi lavastuse kohta, et kes Keyesi novelli on lugenud, sellele uut informatsiooni ei tule. Selline seisukoht on töö autori arvates veidi liiga järsk, kuna kuigi lavastus on novelli illustratsioon, on lavastaja teksti lavale toomiseks leidnud huvitavad ja omanäolised vahendid, mis ilmestavad antud lugu ja muudavad seda mitmekülgsemaks.

Kaht lavastust võrreldes on kriitika aastate jooksul muutunud mitmekülgsemaks ja seda selles mõttes, et võrreldes kolmekümne aasta taguse lavastusega on arvustusi tunduvalt rohkem. Kui Noorsooteatri lavastusele ilmus umbes neli (sisulist) retsensiooni, siis Rakvere teatri arvustuste arv oli kordades suurem (8 arvustust) ja sinna lisanduvad veel ka erinevad blogitekstid (8 teksti). Ei saa öelda, et ühel perioodil ollakse kriitilisemad kui teisel. Positiivseid ja negatiivseid arvamusi ilmnes mõlema lavastuse puhul ning rohkem just esimesi, kuna antud tekst on aegumatu ning pärast kolmekümmet aastat on novelli teema siiani päevakajaline.

3. Lavastuste märgisüsteemid

Järgnevas peatükis analüüsitakse „Lilled Algernonile“ kahes erinevas lavastuses kasutatavaid semiootilisi märke. Antud lavastusi võib analüüsida mitmest aspektist lähtudes ja erinevaid teooriaid kasutades (näiteks fenomenoloogiliselt või performatiivsest aspektist lähtuvalt). Selles töös kasutab autor semiootilist lähenemist, kuna semiootika võimaldab lavastusi detailsemalt analüüsida, lähtudes lavastustes ilmnevatest konkreetsetest märkidest. Fenomenoloogilise uurimuse jaoks oleks vajalik ka lavastuste vaatamise isiklik kogemus, mis töö autoril 1983. aastal esietendunud Noorsooteatri lavastuse puhul puudub ning performatiivsuse analüüs ei võimaldaks antud lavastuste puhul teha nii konkreetseid ja detailseid järeldusi kui semiootiline lähenemine. Teatrisemiootiline analüüs võimaldab võrrelda kahes lavastuses erinevate märkide kasutamist: kas esineb mingeid sarnaseid või erinevaid sümboleid ja märgisüsteeme ning kas mingite vahendite kasutamine on kolmekümne aastaga muutunud.

Materjalidest kasutatakse järgnevas analüüsis põhiliselt Erika Fischer-Lichte teost „The Semiotics of Theater“, Juri Lotmani „Lavasemiootikat“ ja Luule Epneri artiklit „Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi“. Järgnevalt analüüsitakse näitlejate miimika ja žestide, olulisemate kostüümide, rekvisiitide ja dekoratsioonide kasutamist ning nende märgilisust. Samas vaadatakse ka lavastuste heli- ja valguskujunduse tähenduslikkust.

3.1. Näitlejate miimika ja žestide semiootiline analüüs

Nii Noorsooteatri kui ka Rakvere teatri lavastuses on näitlejad suurt rõhku pannud miimikale ja žestidele, sest just nende vahendite abil õnnestub näitlejatel eristada kahte erinevat Charlie't: rumalat ja tarka. Lotmani järgi (1999: 215) kannavad näitleja žestid ja miimika laval tähendust. Nii on ka nendes kahes lavastuses, kus mõlemad näitlejad on näinud palju vaeva ja teinud kõvasti tööd, et oma tegelase lugu täpselt edasi anda ning mõjuda usutavalt.

Fischer-Lichte, kes omakorda toetub Paul Ekmanile, toob välja seitse põhilist emotsiooni, mida näitleja miimika võib väljendada: rõõm, üllatus, hirm, kurbus, tüdimus, viha, vastikus/tülgastus (Fischer-Lichte 1992: 31). Nendes kahes lavastuses esinevad põhiliselt rõõm, hirm, kurbus ja viha. Õnnelik on Charlie lavastuse alguses, kui tema naiivsuse tõttu tundub kõik ümberringi hea ja ilus. Hirmu tunneb tegelane enne operatsiooni ning siis, kui on selgunud, et taandarengut ei ole võimalik peatada. Kurb on Charlie siis, kui Algernon sureb ja siis, kui tema taandareng on täielik. Vihane on ta siis, kui ta on oma intelligentsustaseme tippu jõudnud ja aru saanud, kuidas kõik tema üle varem naernud olid. Kõiki neid emotsioone edastavad oma miimika ja žestidega nii Andres Ots kui ka Lauri Kaldoja.

Fischer-Lichte (1992: 33) jagab inimese näo kolmeks piirkonnaks (kulmud ja otsaesine; silmad ja ripsmed; näo alumine osa: põsed, nina, suu ja lõug) ning kirjeldab põhjalikult, milliseid muutusi mingi emotsioon vastavas näopiirkonnas tekitab. Näiteks kui tegelane on õnnelik, on tema silmade ümber ja all väikesed kortsud, suu nurgad ja põsesarnad on ülespoole tõstetud ning näha võib hambaid. Kui ta on hirmul, on tema kulmud ja ülemised silmalaud üles tõstetud, silmad on suured, suu võib lahti olla ning huuled on pinges. Kui tegelane on vihane, on tal kulmud koos, silmad võivad esile tungida, huuled on kindlalt kokku surutud või suu võib ka lahti olla, nagu kohe karjuma hakates. Need kõik eelnevalt mainitud miimikamärgid on hästi näha ka Otsa ja Kaldoja kehastatud Charlie olekus.

Väga oluline miimika jälgimisel on see, et teatrisaal oleks väike, kuna siis on näitleja publikule lähemal ning märgid on paremini jälgitavad (Fischer-Lichte 1992: 37). Mõlema „Lilled Algernonile“ lavastuse puhul on tegemist väikeste intiimsete ruumidega, kus vaatajal on võimalik näha näitleja iga väiksemat liigutust. Nende lavastuste puhul, nagu juba eelnevalt mainitud, on näitlejate miimika eriti olulise tähtsusega, kuna see annab mõista, kui kaugel on tegelane oma arenguetaapis.

Ots kasutab miimikat täpselt ja läbimõeldult. Lavastuse alguses, kui tegelase IQ on veel madal, jääb ta mitmes kohas suurte silmadega ja veidi rumala ilmega mõttesse, tekitades selle pausiga stseeni ülemineku. Mitmes stseenis paneb ta silmad kinni ja justkui uneleb või siis näiteks mõnuleb punase prožektorivalguse käes, soojuse poole sirutades. Kui Charlie öösel klappidest raadiot kuulab, siis nende segaste ja valjude helide peale Ots vähkreb, silmad kinni, oma toolis ning jätab oma näoilme mulje, nagu uni oleks rahutu, ta ei saaks magada, või näeks halba und. Valu on tema näoilmes näha ka siis, kui allakäik on alanud ning teda vaevavad peavalud, mille tõttu ta rahutult liigub ja peast kinni hoiab. Hästi mängib Ots välja ka stseenid, kus Charlie on õnnelik, siis on tal lapselikult rõõmus nägu, silmad säravad ning suu on naerul. Hiljem, kui Charlie on juba targaks saanud, on Ots märksa tõsisema näoga. Nüüd puudub tema ilmet naiivsus ja heatahtlikkus ning ta ei naera enam tihti. Ka tema monoloogid ja kõnemaneeer on rahulikumad ning mõtisklevamad.

Otsa mängitud vaimselt mahajäänud Charlie on alguses lapselikult kärsitu ning seda markerib tema pidurdamatu rääkimistuhin. Iga uus stseen või uus päev algab hoogsalt ja ärevalt, kuid „vajub“ siis kiirelt väsides ära. Mida targemaks Charlie saab, seda rohkem muutuvad tema kõnetempo ja diktsioon ning hakkavad sarnanema normaalse inimkõnega. Targa Charlie sõnade hääldusesse tuleb järjest enam sisse veidraid, venitatud või siis järsult katkestatud intonatsioone, ebaloogilisi pause ja mitteamadekvatseid žestikulatsioone, mis viitavad tema üleolekule. (Karja 2005: 96)

Kaldoja alustab lavastuses samamoodi nagu Ots, rääkides lapselikult ja armsalt, vaadates ringi veidi naiivse ja võib-olla segase pilguga. Mida targemaks ta saab, seda

tõsisemaks muutuvad tema jutt, pilk ja nägu. Kaldoja miimika muutused on peened ning Charlie arenguastmed muutuvad leksika avarumise ja kahanemisega. Kui Ots keskendus rolli sooritusel rohkem kõnerütmidele, tehes palju pause, siis Kaldoja keskendub rohkem miimikale ja kehadünaamikale. Kaldoja kehastatud Charlie iga arengufaas peegeldub silmavaates, pilgu hajuvuses, teravuse ja terasuse muutlikkuses (Grünfeldt 2012). Lapselik ja elurõõmus Charlie muutub mõne lihtsa miimikamuutusega tõsiseks ja vihaseks. Kui Otsa mängitud Charlie oli Algernoni surma ajal kurb, siis Kaldoja tegelane räägib hiire lahkumisest robotlikult, omamata ühtki emotsiooni. Tema nägu on staatiline ning pilk hajus, mis kõik jätab veidi kõheda ja samas ka nukra mulje.

Miimika kõrval on lavastustes olulised ka žestid, mis Lotmani järgi (1999: 182) on kindlat tähendust kandvad liigutused. Kui lavastus võib toimuda ilma teksti, muusika, helide, kostüümide, dekoratsioonide või valguseta, siis ükski teatrivorm ei saa täielikult vabaneda näitleja füüsilisest kohalolust ja tema žestidest (Fischer-Lichte 1992: 39). Žestid omavad märgilist tähendust ka kahes „Lilled Algernonile“ lavastuses, kus näitlejad kasutavad neid oma tegelase emotsioonide ja mõtete edastamiseks ja kus need on mõeldud väljendamaks tuju, selle muutusi ja tundeid (Fischer-Lichte 1992: 49).

Andres Ots kasutab oma näitlejatöös palju erinevaid žeste. Näiteks kasutab ta kõneledes palju käsi ning kui ta lavastuse alguses räägib, kuidas talle teste tehti, siis osutab ta käega enda ette, justkui oleks seal see kujuteldav tindiplekitest, mille järgi ta pidi lugu jutustama. Mitmel korral, enne IQ tõusmist, hõõrub ta põsega oma vasakut õlga, nagu otsides mingit lohutust või toetust. Palju katsub ta kätega ka oma pead või nägu. Mitmes stseenis sasib ta juukseid, muutes neid siis kas siledamaks või korrapäratumaks. On ka stseen, kus Ots lihtsalt vaatab tühjusesse ja puudutab oma nägu, seda kohati venitades, siis on ta pilk hajus ja tundub, nagu pea oleks mõtetest tühi. Hiljem, kui ta on juba targaks saanud ning laboris töötab, hõõrub ta tihti silmi, mis võib olla väsimuse ja ületöötamise märgiks.

Oma liigutustes on Ots ebastabiilne: kord istub ta pikka aega rahulikult, siis jälle jookseb ärevalt ringi ja vehib kätega. Kui Charlie võidab esimest korda Algernoni nende labürindimängus, hüppab Ots äkitselt püsti ja hakkab suurest rõõmust mööda lava ringi kepslema. Ühes stseenis räägib ta tooli peal kükitades, istub seljaga publiku poole ning toetab peaga vastu seina. See leiab aset siis, kui Charlie räägib, kuidas ta sõpradega peol käis ja purjus oli. Seljaga vaatajate poole istumine võib olla tingitud tegelase häbitundest eelmise õhtu sündmuste pärast. Oluliseks märgiks on ka see, kuidas Otsa mängitud Charlie kaelas rippuvat õnnepenni mudib ning seda tavaliselt siis, kui ta on hirmul või tal on julgestust vaja.

Nagu juba eelnevalt mainitud, on ka Kaldoja mängulaadis väga olulisel kohal just miimika, žestid ja kehahoiak. Lavastuse alguses on ta kohmetu ja arg, õlad veidi üles tõstetud, käed kindlalt jope alumise ääre küljes. Võrreldes Otsaga jääb kohe silma, kuidas Kaldoja käsi palju vähem kasutab ning neid väga tihti häbelikult riiete küljes paigal hoiab. „Käed, mis esialgu on sundasendis ja kohmakad, saavutavad vähehaaval osavuse, siiski endist mäletades“ (Grünfeldt 2012). Kui Otsa tegevuse aktiivsus oli kohe alguses suunatud käte kasutamisele, siis Kaldojal liiguvad jalad – ta käib mööda lava väga energiliselt ringi, vahel seistes või ühe tooli juurest teise juurde liikudes. Mida targemaks Kaldoja tegelane muutub, seda konkreetsemad ja läbimõeldumad on tema liigutused. Kehahoiak muutub sirgemaks ning asjalikumaks. Veidi kummaline stseen on see, kus Charlie publikule ükshaaval oma kirjutuslaual olevaid asju näitab. Ta tõstab need üles, publikule nähtavale, ning teise käega või siis näpuga puudutab neid. Siin on kasutusel mingid kummalised ja võib-olla et isegi põhjendamatud žestid, mida Kaldoja sooritab suure rahuga ja mis ei ole tegelase jutustatud looga otsekui seotud. Tegelane nagu teeks oma elus pausi, demonstreerib vaatajatele oma asju ning lõpuks läheb loo arengu juurde tagasi.

Žestid, mis põhjustavad tähendusi põhiliselt subjekti tasandil (nagu on nendes kahes lavastuses), viitavad alati millelegi, mis peab olema seotud inimesega, kes žestikuleerib. Näiteks tema vanuse, soo, sotsiaalse staatuse, füüsilise või vaimse seisundi, iseloomu, tuju või tunnetega. (Fischer-Lichte 1992: 50) Lavastustes „Lilled Algernonile“

määravad näitlejate erinevad žestikasutused ära tegelase vaimse seisundi, iseloomu ja tujud. Kuigi mõne žesti puhul võiks arvata, et tegemist on pigem lapsega, siis annab see antud lavastustes aimu tegelase vaimsest seisundist. Kui Charlie on tark, on tema žestid ja kehahoiak hoopis teistsugused kui siis, kui tema IQ on madal. Samas näitavad žestid ka seda, millal tegelane on õnnelik. Näiteks jookseb ta siis ärevalt mööda lava ringi, samal ajal elavalt naeratades ja käsi kokku lüües.

Nii Otsa kui ka Kaldoja kehastatud Charlie puhul on väga olulisel kohal näitlejate miimika ja žestid, kuna need aitavad publikul tegelasest, tema mõtetest ja emotsioonidest paremini aru saada. Jälgides läbi lavastuse näitlejate kehahoiaku ja ilme muutusi, näeb publik, kuidas Charlie kujuneb järk-järgult targemaks ning siis pöördub jälle tagasi endisesse staadiumisse. Sellise monolavastuse puhul, kus tähtsal kohal on lugu, on väga oluline, et näitleja kasutaks loo edasiandmiseks erinevaid vahendeid ja seda teevad nii Ots kui ka Kaldoja. Nende iga liigutus ja ilme on mõtestatud ning aitab kaasa Charlie loo arenemisele.

3.2. Rekvisiitide, dekoratsioonide ja kostüümide semiootiline analüüs

Järgnevalt on keskendutud erinevatele rekvisiitidele, kostüümidele ja dekoratsioonidele Mati Undi ja Kertu Moppeli lavastustes. Mõlemas lavastuses on neid küll suhteliselt minimaalselt, kuid iga laval olev ese kannab mingit kindlat tähendust või funktsiooni. Nii on seal kostüümiosi, mis võimaldavad publikul aru saada, kui kaugel tegelane oma arenguetaapis on, ja näiteks rekvisiite, mis on märgilise tähendusega nii lava peal kui ka väljaspool teatrit.

Luule Epner, (kes omakorda toetub Erika Fischer-Lichte), toob oma artiklis välja neli semantilise koherentsuse tasandit, mis on üks etenduse liigendamise võimalusi. Need on etenduse algelemendid, märgikooslused, etenduse alatekstid ja etendus kui tervik. Antud töö kontekstis on olulisemad etenduse algelemendid ja märgikooslused ehk

liitmärgid. (Epner 2002: 111–112) Algelementide hulka võib kuuluda kostüümiosa ja Rakvere teatri lavastuses võib selleks olla näiteks suur valge vatijope, mida Kaldoja kannab alguses. Oluline on see, et jope on just valge ja mitte mingit muud värvi. Kehakate samastab teda valge hiire Algernoniga. Algselt on Algernon Charlie’st targem, kuid kui operatsioon on tehtud ja mehe intelligentsustase hakkab tõusma, võtab Charlie valge jope seljast ning sellega kaob ka võrdlus tema ja Algernoni vahel. Samas võib seda riietuseset vaadata Epneri (2002: 112) artiklis välja toodud Anne Ubersfeldi seemilise tasandina, mis tähendab seda, et üksikutel tähendusüksustel, näiteks esemetel, on oma lood etenduse sees ja need tõusevad esile oma tähenduslikkuse tõttu. Jope on tähenduslik kostüümiosa, mille olulisus on tingitud värvist ja sellega kaasnevast märgilisusest. Samas oli kriitikas valgele jopele omistatud hoopis teine tähendus, mis identifitseeris jopekandjat inimese kui sotsiaalse olendiga, kes peab vabanema valgest jopest, tänu millele meenutab tegelane väljatõrjutud eluheidikuid (Lilled...2012).

Selgub, et Charlie valge jope tähenduse tõlgendamiseks on mitmeid võimalusi. Näiteks võib veel vaadelda, kuidas erinevad märgid omavahel suhestuvad, kas nad on ekvivalentsed või opositsioonilised (Epner 2002: 113). Siinkohal on valge jope vastanduses musta pintsakuga, mille Charlie paneb selga peale seda, kui tema IQ on tõusma hakanud ja ta suurendab tehases, kus ta töötas juba enne operatsiooni, masinate tootlikkust. Siin ei vastandu ainult riideesemete värv, vaid ka rõivakandja intelligentsustase. Huvitav on aga lavastuse juures see, et kui Charlie vaimne võimekus hakkab taandarenema, ei võta tegelane pintsakut siiski seljast. Võiks ju arvata, et kui tema IQ on jõudnud tagasi 68-ni, asendub pintsak jälle valge jopega, aga nii see ei ole. Just vastupidi, kui ülejäänud lavastuse vältel on pintsaku hõlmad lahti olnud, siis viimases stseenis, enne kui ta lahkub New Yorgist, paneb Charlie nööbid kindlalt kinni. Sellega ta võtab endaga kaasa teadmise, et ta oli kunagi üks targemaid inimesi maailmas, kuid vaatamata sellele ei olnud ta pooltki nii õnnelik kui enne operatsiooni.

Sarnaselt Rakvere teatri lavastusele on intelligentsustaseme muutumist edasi antud kahe erineva riideeseme vahetamisega ka Noorsooteatris. Fischer-Lichte järgi (1994: 85) on kostüümi kandjale nendega omistatud mingi kindel sotsiaalne roll, mis aitab kaasa

tegelase identiteedi loomisele. Kui Kaldoja vahetas oma algse valge vatijope musta pintsaku vastu, mis andis märku muutumisest ühiskonna heidikust geeniuks, siis Ots viskab peale tehasest lahkumist oma töömehe jaki seljast ning alles jääb pikkade käistega must pluus, mis tema korras soenguga annab talle viisaka ja lihvitud välimuse. Hiljem kui Charlie on oma intelligentustaseme tippu jõudnud ja asub tööle laborisse, paneb ta selga valge laborikitli. Ning kuigi Kaldoja oma IQ taandarenemisel pintsakut seljast ära ei võtnud, vahetab Ots oma valge kitli taas tumesinise jaki vastu, jõudes sellega alguspunkti tagasi. Need neli riietuseset on kõik vaataja jaoks mingi kindla tähendusega: valge vatijope – ühiskonnast kõrvaletõrjutu, samas sarnanemine valge hiirega; must pintsak – tark, tähtis härrasmees/professor; sinine töömehe jakk – sarnanemine ühiskonna madalkihtide ja tööliisklassiga; valge laborikittel – targa ja haritud inimese tunnus.

Vastandite paarina saab välja tuua ka Rakvere teatri lavastuses kasutatavad kaks tooli. Üks on must, nahast ja asub kirjutuslaua taga, teine, väiksem valge seisab lauast veidi eemal. Mustas toolis räägib Charlie, mis tema maailmas toimub ning kirjutab aruannet. Valge tooli peal istudes avanevad tema hingevalud. „Charlie viskleb toolide vahel ja ümber vaimselt rohkemgi kui füüsiliselt“ (Grünfeldt 2012). Peale selle on mustal toolil ka funktsioon aega edasi kerida – kui Charlie teeb musta tooliga tiiru, möödub päev või vahest isegi nädal. Siin võib ka vaadelda musta ja valge värvi vastandlikkust, kuid kuna toole kasutatakse segamini, siis ei saa teha siin nii kindlaid järeldusi kui jope ja pintsaku puhul.

Must värv sümboliseerib ööd, pimedust, surma, kahetsust, pattu, kaost. Samas väljendab see veel eitust ja meeleheidet, olles ka õnnetuse sümboliks. Rakvere teatri lavastuses on Charlie'l targemaks saades seljas must pintsak, mis võib viidata tema teekonna allakäigule. Võib öelda, et oma vaimse arengu hiilgehetkel on ta ka meeleheitlik, kuna püüab vältida enda algstaadiumisse tagasi minemist. Vastandina sümboliseerib valge värv puhtust, karskust, valgust, pühadust, headust, süütust ja tõde. Charlie valge jope, võib olla märgiks headusest ja süütusest, kuna ta kannab seda lavastuse alguses, enne

kui on targaks saanud. Siis on Charlie rõõmsameelne, heausklik ning veidi naiivne, arvates kõigist kõige paremat.

Sarnaselt tumesinise jaki funktsiooniga toimib Noorsooteatri laval ka plekkämber ja lapp, millega Charlie tehases põrandaid pesi. Kui operatsioon saab tehtud, lükkab peategelane jalaga ämbri ümber, justkui jätaks ta hüvasti oma eelneva eluga. Kuigi Charlie ei ole agressiivne mees, lükkab ta ämbrit ennast välja elades ning väikese vihatulukesega silmis. Olgugi et ta oli rahul oma tööga tehases ning ei nurisenud selle üle, oli ta alati soovinud olla parem, targem ja osavam nagu tema sõbradki. Nüüd oli tal lõpuks see võimalus ning ämbriga hüvasti jättes, algab tema intelligentsustaseme tõus. Siiski, lavastuse lõpus, kui Charlie IQ on jälle 68, paneb ta (nagu juba eelnevalt mainitud), oma tumesinise jaki selga, võtab oma ämbri ja lapi, pühib käpuli põrandat ning siis asetab oma töövahendid õrnalt seina äärde. Enam ei käi Charlie ämbriga agressiivselt ümber, kuna nüüd on see jälle suur osa temast ning sellest elust ei ole tal pääsu.

Noorsooteatri lavastuses on olulise tähendusega ka näitleja soeng ja selle muutumine läbi etenduse. Erika Ficher-Lichte (1992: 83) kirjutab oma raamatus erinevatest soengu märgilisuse võimalustest. Kuigi mingi konkreetse ajastu märgiga antud lavastuses tegemist ei ole ning näitleja soeng väljaspool teatrilava olulist tähendust ei oma, siis laval koos kontekstiga saab Otsa soengu muutus endale märgilise tähenduse. Kui lavastuse alguses on näitleja veidi pikemad juuksed sassis, mis võivad viidata tema rahutusele, lapselikkusele ja sellega kaasnevale madalale intelligentsustasemele, siis peale operatsiooni, kui Charlie kuulab öösel erinevaid helilinte, mis peaksid teda õpetama ja arendama, tõmbab Ots kätega üle juuste, muutes soengu siledaks ja korralikuks. Kui aga Charlie kirjutab arstile kirja ning on veendunud, et taandarengust pole pääsu, ajab Ots kätega juuksed uuesti sassi, mis on märgiks tema algavast allakäigust. Sellise muutuse käigus koos lavalise kontekstiga omandabki näitleja soeng märgilise tähenduse, andes publikule aimu tegelase intelligentsustaseme muutumisest.

Lotmani järgi (1999: 208) võivad märgid jaotuda tähistatava esemega sarnasuse alusel või olla tinglikud. Rakvere teatri lavastuses on nii tinglikke kui ka esemetega sarnaseid märke. Mitmel juhul võib ühele märgile omistada mõlemad tunnused. Näiteks võivad värvilised pliiatsid ja märkmepaberid Charlie kirjutuslaual tähistada kirjutus- ja joonistusvahendeid, kuid samas võib seda värviküllust vaadelda kui midagi rõõmsat, teadmistejanulist ja lapsemeelset. Nendega kirjutab Charlie alguses aruannet, kuid hiljem, kui tema IQ on juba tõusnud, vahetab ta pliiatsid sulepea ja pärast arvuti vastu. Kui Charlie tarkus hakkab aga taandarenema, viskab ta pliiatsid laua pealt minema, justkui visates nendega ära oma naiivsuse ja hea usu inimestesse. „Charlie maailma mustvalguses siravad vikerkaarevärvidena pliiatsid ja märkmepaberipakk. Kui esialgu on need pigem mänguasjad, siis vaimse värvilisuse valu ja vaeva tajumine akumuleerib kirjutusvahendesse pinge.“ (Grünfeldt 2012)

Tinglikuks märgiks on Rakvere teatri lavastuses veel valge jänesekäpp, mida Charlie hea õnne jaoks taskus hoiab. Mitmes stseenis saab jänesekäpast hiir Algernon, kes algselt on küll mehe vihavaenlane, kuid hiljem avastab Charlie hiires enda jaoks sõbra ja saatusekaaslase. Nagu ütleb ka Charlie ühes oma päeviku sissekandes – on nad esimesed omasugused. Nii Algernon kui ka jänesekäpp on Charlie jaoks mingid kummalise lootuse sümbolid. Nähes hiire esialgseid edusamme, loodab mees, et ka tema võib niisama targaks saada kui Algernon ja hiljem, kui ta on hiirt nende labürindimängudes juba võitnud, loodab Charlie, et ta jääbki targaks. Kuid peale Algernoni surma kaob Charlie unistus ning ka jänesekäpp ei ole enam julgustuseks ja lohutuseks.

Kui Kaldojal oli lavastuses hea õnne jaoks valge jänesekäpp, siis Otsal ripub nõõriga kaelas õnnepenn (Keyesi novellis olid Charlie'l jänesekäpp, õnnepenn ja hobuseraud). Need kaks asja omavad sümbolväärtust nii laval kui ka väljaspool teatrit. Kui Kaldoja jänesekäpp sai endale veel ühe märgilise tähenduse samastudes mõnes stseenis valge hiire Algernoniga, siis Otsa õnnepenn ei saa lavastuse käigus endale lisatähendusi. Huvitav on, miks ühte või teise lavastusse just need vastavad sümbolid on valitud. Õnnepenne ja münte on mitmesuguseid. Näiteks võib õnne toovaks esemeks olla münt,

mis leitakse maast tagumine kulli-pool ülal ning mis on rikkuse ja hea õnne sümboliks. Samas võib münt olla ka talisman, mis aitab ränduril ohutult sihtkohta jõuda. Ning tegemist võib olla ka tarkuseamuletiga, mis aitab ületada raskusi, leida õigeid lahendusi ning tõsta selle kandja arukust. Charlie vaatenurgast võis tegemist olla kahe viimasega, millest üks aitab teekonnal olijat, nagu seda oli ka Charlie (ta oli intelligentsuse arenemise teekonnal) ning samas, kuna tema suurim soov oli targaks saada, siis võis tegemist olla ka tarkuseamuletiga. Jänesekäpp on õnnesümboli kasutuses juba ammustest aegadest, kus õnne tõi just jänese vasak tagumine käpp. Seda kantakse amuletina ning see kaitseb rändajaid äparduste eest, mis neil teekonnal ette võivad tulla. Siinkohal on Rakvere teatri lavastuse õnnesümboli valik asjakohane, kuna Charlie on oma intelligentsuse arenemise protsessiga teekonnal, kus iga abi on talle vajalik. Ta võtab oma jänesekäpa kõikjale kaasa, ka haiglasse operatsioonile, et see teda äparduste eest kaitseks.

Oluline rekvisiit Rakvere teatri lavastuses on suur operatsioonilamp, mis ilmub lavale teise vaatuse alguses, kui Charlie on jõudnud oma intelligentsustaseme tippu. Tuba on muudetud nüüd laboriks, mis on otsekui Charlie puur ja labürint, valguse ja pimeduse kohtumispaik (Grünfeldt 2012). Selles laboris istub Charlie päevad ja ööd, ilma sealt lahkumata ning üritab leida vastust ja lahendust oma tarkuse taandarenemisele ehk Algernon-Gordoni efektile. Kahjuks see tal ei õnnestu ning taandarengu lõppstaadiumis otsustab ta linnast lahkuda. Viimases steenis, keerab ta lambi vastu seina, justkui kustutades sellega mingi teadmiste voolu ja tarkuse ammutamise. Charlie'l siiski on lootus, kuid suur osa sellest on kustunud. Varem arvas ta, et tark olemiseks piisab lugema ja kirjutama õppimisest, kuid nüüd ta sai aru, et sellest ei piisa ja paljud inimesed on tegelikult palju rumalamad, kui Charlie esialgu arvas.

Noorsooteatri lavastuse üks olulisemaid sümboleid on harkredel, mida mööda tegelane rahutult üles-alla ronib, selle peal istub või sellele lihtsalt toetub. Preili Kinnian, kelle tekst tuleb lindilt, ütleb Charlie'le: „On palju tasemeid, need on nagu hiidredeli pulgad, mida mööda sa tõused ikka kõrgemale ja kõrgemale“. Redel on siin lavastuses Charlie elu keerdkäikude, käänakute sümbol, tema elu tõusuredel ja allakäigutrepp. Tema

intelligentsustase tõuseb järk-järgult, nagu seda teevad ka redeliastmed, mis kerkivad järjest kõrgemale. Oluline on, et tegemist on just harkredeliga, millel on kaks poolt. Teine pool sümboliseeribki peategelase taandarenemist, kui tema IQ muutub jälle madalamaks, liiguvad ka redeliastmed järjest alla poole. Esimest korda läheb Charlie redeli otsa vahetult enne operatsiooni, kui tema teekond on just algamas ning lavastus lõppeb pildiga, kus ta kükitab sealsamas üleval.

Nagu ütleb Juri Lotman (1999: 192), saab kõik, mis satub lavale, endale tähenduse ning sinna juurde veel lisamõtte. Nii on ka Noorsooteatri saalis asetseva kaminaga. Tänu lavaruumi ehitusele on küttekolle seal liikumatu ning seda oleks võib-olla võimalik lavastusest välja jätta, kattes selle mingi sirmiga, kuid lavastaja Mati Unt on kamina oskuslikult kasutusele võtnud. Lavastus algab stseeniga, kus Charlie istub küttekolde ees ja kohendab tuld. Seda samastab Ain Raitviir (1984) vaimselt arenemata, lõkke ees istuva ürginimesega. Kui lavastuse edenedes tuli kaminas vaibub, peaaegu et kustub, siis peale Algernoni surma ajab Charlie tule uuesti lõkkele. Siin toob Karja (2005: 96) paralleele lootusega, milles süttis korra veel üks heledam leek. Ning kui alguses oli kamin pelgalt osa Charlie toa interjöörist ehk siis esines lavastuses kui küttekolle, siis lõpus, kui Charlie asetab tulle musta lipsuga valge karbi, mille sees on Algernon, saab sellest justkui hüvastijätku koht peategelase ja tema sõbra vahel. Siiski võib kaminatuli mõjuda ka hoiatava kujundina, milles ettekuulutatult tegutsev leek võib põhjustada suure katastroofi, mis sarnaneb eetilise vastutustundeta tegutseva teadlasega, kes võib korda saata saatusliku kuriteo (Karja 2005: 96).

Kõik laval olevad rekvisiidid võetakse mängu, ükski asi ei ole seal asjata. Eriti hästi tuleb see välja Rakvere teatri lavastuses, kus Kaldoja näitab publikule ükshaaval ette kõik asjad, mis on tema kirjutuslaual. Seda teeb ta siis, kui on aru saanud, et enne, vaimselt alaarenenuna, oli tal palju sõpru, kuid nüüd, kui ta on oma intelligentsustaseme tipus, pole tal kedagi. See stseen on veidi kummaline ja mõtlemapanev. Vaikuses võtab Kaldoja laualt asju, tõstab need ühe käega üles, vaatajate ette, ning teise käega osutab neile. Nii demonstreerib ta laual olevat pinalit, pabereid, pastakat, pliiatseid ja viimasena märkmepaberipakki, kus ta hakkab ükshaaval lehti keerama, et näidata ka iga

eraldiolevat paberit. Siin tutvustab Charlie publikule oma maailma, selle väikesi nüansse ja värvikilde ning samas jätab ka korraks jutustatava loo pooleli ning lõhub sellega veidi teatriillusiooni.

„Lilled Algernonile“ on monolavastus, kus näitlejat ümbritsev lavaruum on küllaltki minimalistlik, sisaldades endas vaid mõningaid olulisemaid elemente, mis kõik saavad lavale sattudes endale lisatähenduse. Nii on ka nendes kahes lavastuses kõigi rekvisiitide ja kostüümiosadega, millest olulisemad on Kaldoja valge vatijope, must pintsak, kaks vastandlikku tooli, värvilised pliiatsid, laborilamp ja jäneseikäpp ning Otsa töömehejakk, laborikittel, harkredel, kamin ja õnnepenn. Kõigil asjadel on nii esemelised omadused kui ka tinglikud tähendused, mis tähendab seda, et näiteks jäneseikäpp võib olla nii hea õnne sümbol kui ka hiir Algernon ning jope-pintsaku ja jaki-laborikitli vahetamisega näidatakse intelligentsustaseme muutumist.

3.3. Heli ja valguse semiootiline analüüs

Heli ja valgus aitavad lavastuses kaasa atmosfääri loomisele ning võivad sageli omandada ka märgilise tähenduse. Nii Noorsooteatri kui ka Rakvere teatri lavastuses võib heli- ja valguskujundust analüüsida semiootiliselt. Noorsooteatri lavastuses esineb neid vahendeid võrreldes Rakvere teatriga vähem. Siiski võib ka Undi lavastusest leida olulisi sümboleid ja kuigi seal muusikaline kujundus puudub täiesti, esineb seal mõningaid üksikuid helisid. Rakvere teatri lavastuses on nii muusikaline taust kui ka valguskujundus märksa mitmekülgsemad, mis annab võimaluse põhjalikuma semiootilise analüüsi tarbeks.

Erika Fischer-Lichte (1992: 113) kirjutab, et valgus on üks atmosfääri loomise tähtsamaid meediume. Noorsooteatri lavastuses on nii valgust kui ka heli märksa vähem kasutatud kui Rakvere teatri lavastuses, kuid atmosfääri loomisele aitavad seal kaasa hele üldvalgus, punane prožektor ning kaminatule kuma. Nende minimaalsete vahenditega luuakse kodune ja lihtne õhkkond, mis laseb lool esile tõusta.

Punane prožektor asub Noorsooteatri lavastuses vasakul lava ääres harkredeli kohal. Seal redeli peal käib tegelane istumas, näoga punase valguse poole, silmad kinni, justkui lapselikult nautides päikese soojust ja samal ajal ise mingit viisijuppi ümisedes. Seda prožektorit suunab Ots siis, kui räägib, kuidas ta on preili Kinnianisse armunud. Näitleja lükkab prožektori teisele poole lava äärde, kus asub tema edasiste stseenide põhiline tegevuspaik (masina juures). Ots suunab oma valgust vastavalt lavastuse stseenide vajadusele, et tema kui näitleja oleks lavastuse kulgedes valgustatud.

Siinkohal võib arutleda punase värvi tähenduse üle, millest üks olulisemaid on armastuse märgiks olemine ja kuna Charlie räägib samal ajal, kui ta on punase prožektori all, oma tunnetest õpetaja vastu, siis saab paralleele tõmmata valguse värvi ja selle märgilisuse vahel. Undi lavastustele on üldse omane punaste toonide kasutamine nii lava- kui ka valguskujunduses. Punasel värvil võib olla nii positiivne kui ka negatiivne tähendus. Näiteks võib punane värv olla agressiivsuse, raevu, põletava tule, verevalamise, pahelisuse, häbi, sõja ja haavade värv. Samas võib see sümboliseerida tuld kui soojust, kirge ja armastust, jõudu, julgust, lootust. Antud lavastuse puhul vaataks käesoleva töö autor autor punast kui positiivset värvi, mille põhilisteks tähendusteks on soojus, armastus ja julgus.

Kui Noorsooteatri lavastuse puhul on atmosfäär ja valguskujundus pigem soojemapoolsed, siis Rakvere teatri lavastuses esineb ka külmi toone, nagu näiteks sinist. Sinine värv võib sümboliseerida püsivust, ustavust, tarkust, rahu, siirust, tervet mõistust, aga ka kahtlust ja depressiooni. Kuna Rakvere teatri lavastuses annab sinist valgust teise vaatus alguses lavale toodud suur ere operatsioonilamp, siis eelnimetatud emotsioonidest sobiks antud lavastuse atmosfääri kirjeldamiseks depressioon, kuna lamp ilmub siis, kui Charlie on oma intelligentustaseme tipus ning üritab oma taandarengut meeleheitlikult peatada, töötades selleks päevad ja ööd külmas ja kalgis laboris. Fischer-Lichte järgi (1992: 113) sümboliseerivad sellised neonlambid kaotatud või hävitatud tundeid. Nii oli ka Charlie tunnetega. Hetkest, mil lamp lavale ilmus, oli Charlie kõigis sõprades pettunud, ta oli aru saanud, kuidas nad polnud üldse nii targad,

kui ta oli enne arvanud ning kuidas nad temasse tegelikult suhtusid. Sellega olid purustatud Charlie kõige armsamad mälestused ja tunded.

Kui Rakvere teatris annab lavastuses loomulikku valgust operatsioonilamp, mis jätab pigem külma ja steriilse mulje, siis vastandina võib vaadata Noorsooteatri lavastuses põlevat küttekollet, mis annab peaaegu läbi kogu etenduse sooja valgust. Sarnase kasutusega on ka Rakvere teatri lamp, mis on nii valgusallikaks kui ka rekvisiidiks ja dekoratsiooniks, mis annab valgust ning tekitab publikus tunde, et tegelane viibib kuskil laboris või haiglas. Lavastuse lõpus keerab Charlie lambi vastu seina, tekitades sellega õrna kumava valguse, mis on hästi kooskõlas lava üldise pimeduse ning õrna kohtvalgusega. Kaminatuli on terve lavastuse vältel õdusa valguse allikaks, alguses koht, mille ees istudes ja leeke vaadates mõtiskleda ning hiljem paik, kus oma sõbra Algernoniga hüvasti jätta.

Rakvere teatri lavastuses on valguskujundus märksa mitmekülgsem kui Noorsooteatri lavastuses. Kogu üldine atmosfäär on pigem jahe, hele valgus vaheldub pimedusega vastavalt stseenide vahetustele ja üleminekutele. Alguses on hele valgus suunatud Kaldojale, kes istub kirjutuslaua taga ning ülejäänud lava täidab pimedus. Kui näitleja hakkab mööda lava ringi liikuma, liigub valgus temaga kaasa. Stseenides vaheldub üldvalgus kohtvalgusega vastavalt pildi tõsidusele: kui stseen on nukrama alatooniga, on üksik kohtvalgus näitlejal, ning kui Charlie on rõõmus ja ärev, on lava täidetud heleda üldvalgusega. Stseenide üleminekud toimuvadki tavaliselt koos valguse või heli vahetusega. Üks mitmekülgsemaid valguse kasutamise stseene on see, kui Charlie öösel raadiot kuulab. Korraga segaste helidega vaheldub kiirelt ka erinev valgus, justkui helkides ja vilkudes. Selles stseenis esineb ka punast valgust ning samal ajal selle kõrval ka siniseid ja valgeid toone.

Rakvere teatri lavastus lõppeb, kui Charlie on laborilambi vastu seina keeranud ning lava muutub järjest hämaramaks. Samal ajal on kohtvalgus paremal asuval valgel toolil. Lõpuks kaob ka see ja näitleja lahkub paremal tagaseinas oleva ukse kaudu ning siis muutub lava pimedaks, jättes kumama ainult vastu seina keeratud lambi. Fischer-Lichte

kirjutab (1992: 113), et kui lavastuse lõpus on lava täidetud valgusega, võib see märkida jumaluse võitu, aga kui lavastuse lõpus valgus kaob pimedusse, märgib see maailma lõppemist või mattumist kaosesse. Kuigi Rakvere teatri lavastuses kaob valgus pimedusse, ei ole lõpp siiski nii kurjakuulutav, kuna kumama jääb lootuskiirena lamp, mis annab õrna lohutavat valgust ning on märgiks, et kuigi Charlie lugu lõppes pealtnäha kurvalt, suutis tegelane ise säilitada mingi positiivsuse, usu ja lapseliku rõõmu.

Erika Fischer-Lichte järgi (1992: 117) võib helisid jagada kolme suurde rühma. Esimesena nimetab ta looduslikke hääli, mis viitavad looduses toimuvatele protsessidele, nagu näiteks vihm, äike, tuul. Samas võivad need viidata ka loomadele, kes neid hääli teevad, nagu näiteks lindude laul, koerte haukumine või huntide ulumine. Looduslikest helidest esineb kahe lavastuse peale kokku ainult üks ja see on tule praksumine kaminas, mida võib kuulda Noorsooteatri lavastuses.

Teisena nimetab Fischer-Lichte masinate helisid, mis tekivad automaatselt, kui mingite masinatega tehakse tööd. Näiteks toob ta kella tiksumise ja mootori hääle. (Fischer-Lichte 1992: 117) Noorsooteatri lavastuses liigitub siia klaviatuuri klõbin, mis tekib siis, kui Ots masina taga tööd teeb ning samal ajal klaviatuuri puutub ja paberites sobrab. Rakvere teatri lavastuses sellised helid puuduvad.

Kolmandaks on helid, mis ilmnevad tänu kindlatele tegudele nagu näiteks nõude kolin, kui lauda kaetakse või ukse prõmmimise hääle (Fischer-Lichte 1992: 117). Noorsooteatri lavastuses tekib selline heli, kui Ots jalaga plekkämbri ümber lükkab. Samamoodi tekib see ka siis, kui Kaldoja Rakvere teatri lavastuses pliiatsid vihaga kirjutuslaualt maha lükkab.

Lavastusest võivad puududa muusikalised märgid ja nii on ka Noorsooteatri lavastuses, kus esineb küll mõningaid helisid, millest osad on ka tehislikud (lindistatud), kuid konkreetsed muusikapalad puuduvad. Sellist ootuspärasest väljendusvahendist loobumist nimetab Epner (2002: 113) miinusvõtteks, mis on eraldi märgilise

tähtsusega. Noorsooteatri lavastuses kõlavad lindilt, mille Ots ise käima paneb, preili Kinniani tekst, kiri doktor Straussile ja segane helide kooslus, mida Charlie kuulab klappidest öösel, kui ta magab, kuid konkreetne muusika puudub. Ka Rakvere teatris esineb tehisklikke helisid. Sarnaselt Noorsooteatri lavastusele tuleb ka seal preili Kinniani tekst ja doktor Straussi kiri lindilt. Lisaks kõnelevad lindi vahendusel ka keegi arst, kes Charlie'ga teste teeb ja tema töökaaslane Fanny, kellega Charlie ka dialoogi astub. Kõikide kõrvaltegelaste tekste saadab häiriv vilin-sahin, mis lisab kõnelustele veidi nukra alatoon. Raadio kuulamisstseeni ajal on kuulda segast kokkumiksitud helide jada, mida on kiirendatud ja kus võib kuulda nii kõnelemist kui ka muusikat. Samal ajal saadab seda segadust ka veider vilin, mis järjest valjeneb, muutudes kohati kuulaja jaoks ebamugavaks. Oluline on ka stseen, kus Algernon on just surnud, Kaldoja kehastatud Charlie on oma intelligentsustaseme tippu jõudnud ning taibanud, et taandarengust pole pääsu. Sellel hetkel kõlab lindilt Jaan Toominga esitatud Uku Masingu sõnadele loodud laul (Mängib...2012). Kõlavad read nagu „joodan halli unekuma, kaugenenu ripsmetele, sest et minust õnnetuma käänaks kiviks koidik hele“. Toominga sügav hää ja kurbusest rääkiv luuletus lisab stseenile mingi erilise sümbolväärtuse, mis muudab lavastuse atmosfääri nukraks.

Kui Noorsooteatri lavastuses puudub muusika, siis Rakvere teatri lavastuses on seda kasutatud mitmekülselt. Fischer-Lichte järgi (1992: 126) võib muusika olla mõeldud näiteks atmosfääri või tuju loomiseks. Rakvere teatri lavastus algab lõbusalt kõlava muusikaga. Tegemist oleks nagu mingi arvuti- või telekamängu meloodiaga, mille lühikesi ja lihtsaid klippe kasutatakse kogu lavastuse vältel. Nende katketega tähistatakse stseenide vahetusi. Samuti on need klipid seotud valgusega: kui muusika on lõbus, on lava üldvalgus hele, kui aga kõlavad teistsugused kurvad ja veidi kriipivad palad, on valgus ühele punktile keskendatud. Kogu lavastuse vältel vahelduvadki lõbusad ja kurvad meloodiad, mis muudavad üldise atmosfääri pigem kurvemapoolseks. Rõõmsad lapselikud helid mõjuvad kurva loo taustal veidi vastuoluliselt, samas on ka märgiks sellest, et kuigi Charlie saatus ei ole hea, säilitab ta siiski oma siiruse ja positiivsuse.

Rakvere teatri lavastus lõpeb laborilambi vastu seina pööramise ja hüvastijätmisega. Samal ajal kõlab veidi veider ja segane, nukra alatooniga meloodia, kus võib kuulda pühalikke kellahelinaid. Muusika ja Charlie hüvastijätukõne kõlavad üheaegselt, jättes veidi paatosliku ja suursuguse mulje. Kui lava on lõpuks täitsa pimedaks jäänud ning Charlie on uksest välja läinud, jääb muusika veel veidikeseks kestma, kuni lõpuks hääbub.

Noorsooteatri ja Rakvere teatri heli- ja valguskujundus on omavahel küllaltki erinevad. Kui Noorsooteater pani rõhku minimaalsusele ja ideele, et vähem on rohkem, siis Rakvere teatri lavastuses olid helitaust ja valgus küllaltki värvikirevad. Noorsooteatri lavastuses oli vaid üksik punane prožektor, kaminatuli ja mõni segane lindilt tulev heli. Rakvere teatri lavastuses esines aga mitmeid valgusemuutusi, palju üld- ja kohtvalguse vaheldumist, stseenide üleminekud olid tähistatud lõbusa muusikaga ning esines ka kurvemaid ja veidi kriipivamaid helisid. Tänu punasele ja ühtlasi ka soojemapoolsele valgusele oli Noorsooteatri lavastuse üldine atmosfäär kuidagi positiivsem ja rõõmsam (vaatamata kurvale loole). Rakvere teatri kasutatud sinised ja külmemad toonid koos nukrate ja häirivate helidega löid lavastusele pigem kurvema atmosfääri (kuigi esines ka rõõmsamaid stseene).

Kokkuvõte

„Laval on üks mees või naine. Ja tema vastas on publik. Monolavastused võimaldavad intiimset ja erilist kontakti näitleja ja vaatajate vahel. Kuna näitlejal pole laval partnereid, muutub vaatajate osalus eriti oluliseks sünergia loomisel. Pole võimalik millegi taha peituda, tähelepanu langeb üksiti tema isikule ja detailidele, mille kaudu sünnib igal hetkel roll ja ühtlasi lugu.“ (Monomaffia kodulehekülg)

1983. aastal etendus monolavastusi võrreldes 2012. aastaga oluliselt vähem. Teemadest tegeleti põhiliselt rahvusliku mälu ja identiteedi säilitamisega ning oli ka dokumentaalse põhjaga lavastusi. Oluliseks said pihtimusliku alatooniga lavastused, kus tegeleti psühholoogilise inimesekujutamisega. 2012. aastaks oli pilt muutunud, ning oli tekkinud mitmeid monoteatriga tegelevaid institutsioone ja projekte nagu näiteks festival Monomaffia, mononäidendite võistlus, MTÜ Monoteater ja üritustesari MONOlava.

Monolavastuste populaarsus on kolmekümne aastaga suurenenud ning publik tuleb hea meelega teatrisse ühte inimest vaatama. Kui 1983. aastal esietendus kaks monolavastust, siis 2012. aastal esietendus 7 ja kokku oli Eesti teatrite repertuaaris 12 monolavastust. Kui kolmkümmend aastat tagasi olid teatrite repertuaaris ainult tõsimeelsed monolavastused, siis nüüd on populaarsemad pigem meelelahutuslikud lood.

Kriitikas võeti nii Noorsooteatri kui ka Rakvere teatri lavastused vastu üldiselt positiivselt, kuigi esines ka mõni negatiivsem hinnang. Noorsooteatri lavastuse kohta ilmus umbes 4 arvustust, Rakvere teatrile kordades rohkem. Mõlema lavastuse puhul kiideti näitlejat ja tema võimet mõjuda usutavalt ning kehastuda kaheks erinevaks Charlie'ks ning rääkida tegelase lugu nii, et see jõuaks vaatajani. Samuti kiideti seda, et

kõik, mis oli laval, oli võetud kasutusse ning et lavastused olid oma kujunduse poolest küllaltki minimalistlikud.

Daniel Keyesi „Lilled Algernonile“ tekst on ajatu ning kõnetanud publikut nii 1983. aastal kui ka 2012. aastal. Oma inimväärtuste ja eetika teemaga on novell nii tähenduslik, et kumbki lavastaja (ei Unt ega ka Moppel) pole oma lavastustes suuri muudatusi teinud ning kirjaniku loodud tekst on lavale toodud peaaegu terviklikult.

Kahe lavastuse semiootiline analüüs oli vajalik selleks, et lavastusi omavahel võrrelda, leida sarnasused ja erinevused ning vaadata, mis on ühe ja sama teksti esitamises kolmekümne aastaga muutunud. Selleks kasutati meetodit, kus kõigepealt uuriti kahe ajastu üldist tausta, siis püüti paigutada kaks lavastust tegijate loomingu konteksti ning lõpuks püüti detailse analüüsiga määratleda, mis on kolmekümne aastaga muutunud ning kuidas kaks lavastust sobituvad monolavastuste üldise käekirjaga.

Nii Undi kui Moppeli lavastuses nägime monotetrile iseloomulikku. Mõlemas oli laval üks inimene, lavaruum oli väike ja intiimne ning lavakujundus minimalistlik. Samuti kasutati vähe rekvisiite ning kostüümid olid küllaltki lihtsad, peites endas mõningaid semiootilisi märke. Esikohal olid näitlejad ja nende jutustatav lugu.

Semiootilise analüüsi tulemustest selgus, et tegelikkuses on lavastused suhteliselt sarnased. Mõlemad on tekstikesksed, keskenduvad loole ja lavastuste keskpunktis on näitleja. Põhilised erinevused ilmnevad tehnika kasutuses. Noorsooteatri lavastuses on ainult üks punane prožektor ning kõlavad mõned segased helid. Rakvere teatri lavastuses on aga heli- ja valguskujundus palju mitmekülgsemad. Seal kasutatakse mitmeid valguse muutusi (vahelduvad üld- ja kohtvalgus) ning stseenide üleminekud on märgitud lõbusa muusikaga. Kõige suurem erinevus kahe lavastuse vahel on nende üldine atmosfäär. Undi lavastuses kasutatakse soojemaid värve ja Moppeli lavastuses pigem külmemaid toone ning kuigi Charlie lugu on kurb, siis ei ole Otsa mängitud tegelane, kes siiski säilitab mingi lootuse ja rõõmu oma olekus, nii nukker kui seda on Kaldoja tegelane.

Kuigi dekoratsioonid, rekvisiidid ja kostüümid on kahes lavastuses erinevad, on neil siiski sarnased märgilised tähendused. Näiteks kui Noorsooteatri lavastuses on Otsal seljas töömehejakk ja hiljem valge kittel, siis Rakvere teatri lavastuses on Kaldojal alguses valge jope, mille ta vahetab pintsaku vastu. Kuigi riietusesemed on erinevad, on neil lavastustes sama funktsioon – märkida Charlie intelligentsustaseme muutusi. Samuti kui Kaldoja tegelasel on laual värvipliiatsid, mis meenutavad talle targaks saades tema rumalust ja eelnevat elu, siis Otsal on selleks plekkämber. Ning nii pliiatsid kui ka ämber lükatakse vihaga ümber, kui tegelane on aru saanud, kui naiivne ta enne operatsiooni oli olnud. Ühesuguse märgilise tähendusega on ka Otsa õnnepenn ja Kaldoja jänesekäpp. Siit järeldebki, et kaks lavastust on suhteliselt sarnased ning võib täheldada, et kolmekümne aastaga ei ole palju muutunud, tähtsad olid ja on ikkagi näitleja ja tema kõneldud tekst.

Monoteatrit võib vaadata kui amputeeritud teatrit, kõigi oma puudustega, ja samas ka kui täiuslikku puhast vormi, mis võimaldab vaatajal keskenduda kõige olulisemale ehk näitlejale ja loole.

Kirjandus

Avestik, Rait 2002. Ühemeheteatrid – kas õnn või õnnetus. – Sirp. 09.08.

Brook, Peter 1972. Tühi ruum. Tallinn. Perioodika.

Cambridge...1993. = Cambridge Guide to American Theatre. Cambridge.

Eesti Näitlejate Liit jt 2005. Mati Unt 1. I 1944 – 21. VIII 2005. Nekroloog. – Sirp 26.08.

Eesti sündmuste teejuht. Kättesaadav: <http://kultuur.info/syndmus/monolava/>
(vaadatud 12.04.2014)

Eesti Teatri Agentuur. www.teater.ee (vaadatud 31.02.2014)

Epner, Luule 1994a. Draamateooria probleeme I. Tartu.

Epner, Luule 1994b. Draamateooria probleeme II. Tartu.

Epner, Luule 2002. Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi. – Teatri ja teaduse vahel. Tartu. Lk 109–125.

Epner, Luule 2008. Mati Unt kui lavastaja. – Undi-jutud. Mälestusi Mati Undist. Koost. Kalev Kesküla. Tallinn. Lk 28–43.

Fischer-Lichte, Erika 1992. The Semiotics of Theater. Indiana University Press.

Grünfeldt, Inna 2012. Ajujaht valgele hiirele. – Virumaa Teataja. 07.02.

Jürna, Auri 2008. Monodraama kui kvaliteedi kontroll. – Sirp. 29.02.

Karja, Sven 2005. Monolavastused Eesti teatris 1973-2005. Magistritöö. Tartu Ülikool.

Karja, Sven 2011. Monomaanide kokkutulek. – Sirp. 26.08.

- Karja, Sven 2012.** Pealelend. Intervjuu Tambet Kaugemale. – Sirp. 30.08.
- Kask, Karin 1989.** Hooaeg 1982/83. – Teatriaeg liigub kiirelt. Tallinn. Lk 46–49.
- Kunstinõukogu protokoll 1983.** D. Keyes "Lilled Algernonile". ENSV Riiklik Noorsooteater. Koostaja L. Vellerand. 21. veebruar.
- Laks, Tiit 2006.** Üks inimene teatrilaval – igav või intrigeeriv? – Eesti Päevaleht. 21.10.
- Lilled...2012** = Lilled taga on üksindus. Kättesaadav: <http://teatriblogi.blogspot.com/2012/06/lilled-tag-a-on-uksindus.html> (vaadatud 03.12.2013)
- Lotman, Juri 1999.** Kultuurisemiootika. – Lavasemiootika. Tallinn. Lk 182–216.
- Meriste, Maarja Helena 2012.** Intelligentsuse arm. – Draama 2013 blogi. Kättesaadav: <http://etfestival.wordpress.com/2012/09/08/intelligentsuse-arm/> (vaadatud 01.11.2013)
- Monomaffia kodulehekülj.** www.monomaffia.ee (vaadatud 31.03.2014)
- Moppel, Kertu 2012.** Kertu Moppel: „Igaüks peab oma süsteemi ise looma“. Intervjuu Priit Põldmale. – Virumaa Teataja. 06.09.
- Moppel, Kertu 2013.** Persona Grata. Intervjuu Veiko Märkale. – Teater.Muusika.Kino. nr 1. Lk 123–128.
- Mängib...2012** = Mängib mitmes mõjuväljas. Rakvere Teatri lavastus „Lilled Algernonile“ Kättesaadav: <http://teatrimarkmik.blogspot.com/2012/02/mangib-mitmes-mojuvaljas.html> (vaadatud 01.11.2013)
- Pärnakivi, Pille 1984.** Palgejooni (ääremärkusi ENSV Riikliku Noorsooteatri 1982/83 hooajale). – Teater.Muusika.Kino. nr 5. Lk 56–64.

- Raitviir, Ain 1984.** Ka minu poolt üks lill. - Noorsooteatri „Lilled Algernonile“, Andres Otsa monoetendus Epa Klubis 25. mail. – Edasi. 03.06.
- Ruusna, Kristi 2014.** Viljandi 10. lend lennutab monolavastusi kõrge kaarega. – TÜLi ajaveeb. Kättesaadav: <http://tylblog.wordpress.com/2014/01/30/viljandi-10-lend-lennutab-monolavastusi-korge-kaarega/> (vaadatud 12.04.2014)
- Šubin, Feliks 1983.** Kilde Noorsooteatri kevadhooajast. – Sirp. 02.09.
- Tamm, Kalver 2012.** Teatriarvustus: Lilled Algernonile. – Reaktor. nr 6. Lk 11.
- Tõnson, Margit 2012.** Võidujooks ajaga. „Lilled Algernonile“. – Eesti Ekspress. 29.02.
- Unt, Mati 2001.** Intervjuu Mati Undiga. – Lavastajaraamat: 12 intervjuud Eesti lavastajatega. Koost Ingo Normet. Toim Reet Neimar, Mati Unt. Tallinna Raamatutrükikoda. Lk 413–455.
- W, Andreas 2012.** „Lilled Algernonile“: lugu hullust mehest. – Postimees. 07.03.
- Vellerand, Lilian 1983.** Teatriaasta 1983. – Teatrielu 1983. Tallinn. Eesti Raamat. Lk 3–8.
- Viljandi...2014** = Viljandi teatritudengite monolavastuste teine kolmik jõuab Tartusse. – Müürileht. 26.02. Kättesaadav: <http://www.muurileht.ee/viljandi-teatritudengite-monolavastuste-teine-kolmik-jouab-tartusse/> (vaadatud 12.04.2014)
- Virro, Keiu 2012a.** Amputeeritud teater või ideaalne puhas vorm? – Sirp. 30.08.
- Virro, Keiu 2012b.** Teadmise võim(etus). – Sirp. 10.02.
- Visnap, Margot 1990.** Kui näitlejal on oma etendus. – Teater.Muusika.Kino. nr 6. Lk 33–39.

Summary

„The Semiotic Analysis of the Monodrama Productions of „Flowers for Algernon“ by Tallinn Youth Theatre and Rakvere Theatre“

The theme of this Bachelor's thesis is the analytic comparison of two different monodrama productions of „Flowers for Algernon“, based on the novella of Daniel Keyes. The first of the two opened on the 26 of February 1983 in the Fireplace hall of the Estonian SSR National Youth Theatre, the director of it was Mati Unt and the actor Andres Ots. The other opened on the 27 of January 2012 in Rakvere Theatre, the director being Kerttu Moppel and the actor being Lauri Kaldoja.

The aim of this work is to map the productions of two different eras and give a general overview of the two periods. How do the two productions differ? How were they received in media and criticism? What is characteristic of the 1983 production and the 2012 production and what has changed in thirty years? Why are monodrama productions more popular now than then? The author of this thesis would like to research which are the theatrical devices common to monodrama and is it present in the two productions. In addition to these questions the usage of semiotic signs in both productions will be under close scrutiny.

To analyse the productions theatre semiotics will be used, which deals with the language of theatre and the study of different sign systems and significations apparent in theatre.

The thesis consists of three main chapters and sub-chapters. In the first chapter an overview of monodrama and its characteristics is given, of productions in the year 1982

and 2012 and a summary of the development and changes in monodrama in the thirty years under question. In the second chapter a brief overview of the novella, the productions, the authors, actors and the reception is given. And in the third, the analysis chapter, the study will focus on the significations of the actor's facial expressions and gestures, decorations, props and costume, and the sound and lightning design.

The study revealed that there were significantly fewer monodrama productions in the year 1983 than in 2012. In the 80's the most important innovator of the genre was Mati Unt, who renewed the concepts of text creation and space. By the year 2012 the picture is very different. Now there are institutions and projects reserved solely for monodrama, for example the monodrama festival Monomaffia, a competition of monodrama texts, organization Monoteater and the event series MONOstage.

The popularity of monodrama theatre has risen in thirty years and the audience will happily come to the theatre to see just one person on stage. While in the year 1983 only two monodrama productions opened then in the year 2012 there were 12 monodrama productions in the Estonian theatres, of which 7 had opened the same year. While thirty years ago the monodramas in the theatres' repertoires were serious dramas, now largely comedic or entertaining productions are preferred.

The main differences between the productions of Youth Theatre and Rakvere Theatre of "Flowers for Algernon" were in the sign systems present on stage (there were, of course, many similarities). For example, while Andres Ots used a lot of gestures and body language for character creation, Lauri Kaldoja stressed facial expression. Both of the productions were received positively, although there were a few negative opinions there, too. In the case of both productions the actor and his power to come off as "believable", embody two different Charlies, and tell the character's story so that it would reach the viewer, were praised.

It is important to note that the characteristics specific to monodrama was present in both of the productions. In both of them only one person was on stage, the stage space was

small and intimate and the stage set minimalistic. There were few props and costume was simplistic yet carrying several semiotic signs. The actor and the story told by him were in the foreground.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina _____ Kristin Leis _____
(isikukood: _____ (autori nimi)
_____ 49107192710 _____)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

NOORSOOTEATRI JA RAKVERE TEATRI MONOLAVASTUSTE „LILLED
ALGERNONILE“ SEMIOOTILINE ANALÜÜS _____,
(lõputöö pealkiri)

mille juhendaja on _____ Madli Pesti _____,
(juhendaja nimi)

1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus _____ 26.05.2014 _____ (kuupäev)

_____ Kristin Leis _____
(allkiri)